

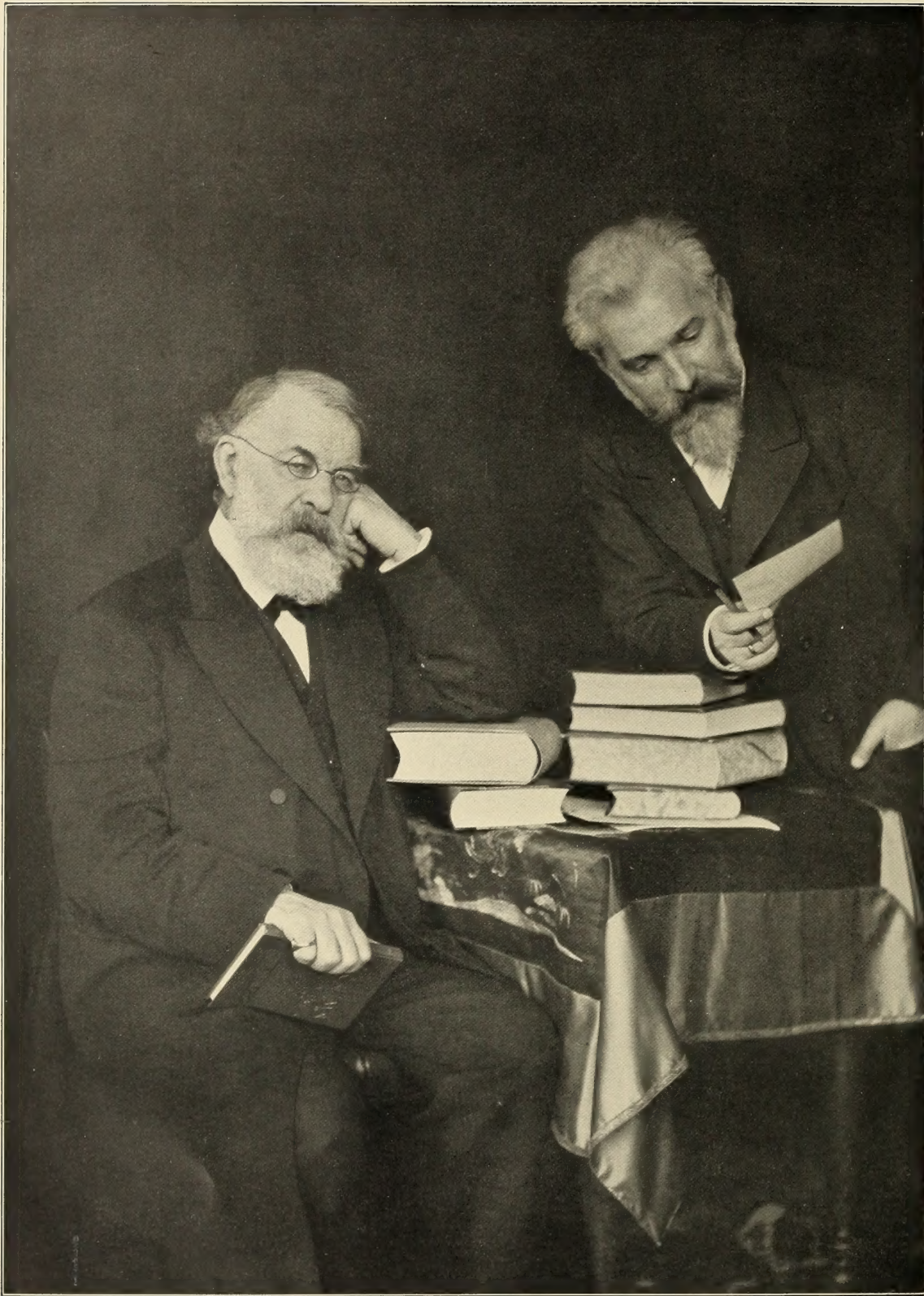


Violinschule

von

Joseph Joachim

I.



Joseph Joachim Andr. Moser.

Violinschule

in

3 Bänden

von

Violin School

in

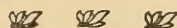
3 Volumes

by

JOSEPH JOACHIM

und

ANDREAS MOSER



- I. Anfangsunterricht.
- II. Lagenstudien.
- III. Vortragstudien.

- I. Instructions for Beginners.
- II. Studies in Positions.
- III. Studies in Rendering and Performance.

English translation by Alfred Moffat.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen,
sind vorbehalten.

I a

Verlag und Eigentum für alle Länder

von

N. SIMROCK, G. m. b. H. in BERLIN.

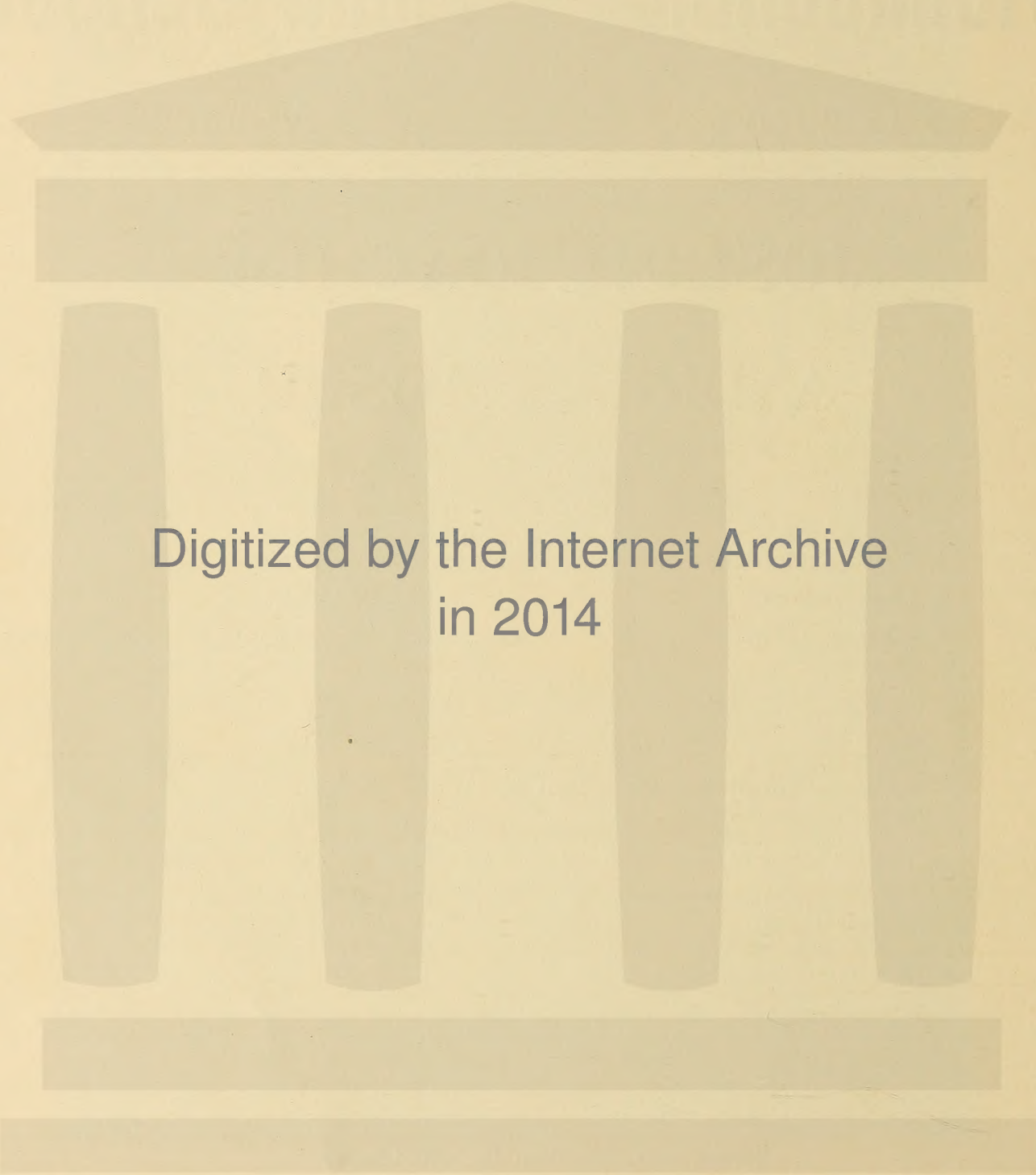
LEIPZIG. — KÖLN. — LONDON.

Schott & Co., London
157 and 159 Regent Street.

Alfred Lengnick & Co., London
58 Berners Street.

Copyright for the British Empire.

Copyright 1905 by N. Simrock, G. m. b. H. in Berlin.



Digitized by the Internet Archive
in 2014

<https://archive.org/details/violinschulein3b00joac>



Vorwort

von

Joseph Joachim.



Während meiner langjährigen Tätigkeit als Lehrer habe ich nur zu häufig die Erfahrung machen müssen, wie schwer es hielt, ja wie es oft unmöglich wurde, das mir vorschwebende Ziel der Meisterschaft gerade bei solchen Violinspielern zu erreichen, die bereits einen gewissen Grad durch lange Übung gewonnener Fertigkeiten mitbrachten und sogar in Konzerten mit mehr oder weniger Erfolg aufgetreten waren. Entweder hatten sie eingewurzelte Gewohnheiten des rechten Arms und der linken Hand, welche eine reine, manierfreie Wiedergabe der vorzutragenden Tonwerke hinderten, oder sie waren bei erlangter Routine durch vieles Musizieren dennoch nie auf die nötigen theoretischen Grundlagen für das Erfassen des geistigen Gehalts eines Musikstückes hingewiesen worden. In den seltensten Fällen gelang es über diese Übelstände Herr zu werden; nur dann, wenn der schwer beizubringenden Einsicht in die Fehler die nötige Energie des Lernenden beigegeben wurde, langwierige Übungen vorzunehmen, statt flott weiter zu musizieren, und der künstlerischen Ausbildung die nötige Zeit zu gönnen, statt einem baldigen Broterwerb nachzugehen.

Immer mußte ich mir sagen, daß die erschwerte Arbeit des Lehrens durch mangelhafte Vorbereitung hervorgerufen sei, daß nicht gewissenhaft genug die gleichmäßige Ausbildung aller zur richtigen Darstellung eines Kunstwerkes erforderlichen technischen und geistigen Eigenschaften beim vorangegangenen Unterricht im Auge behalten war, und daß ein Schulwerk, welches die Gewähr systematischen Vorgehens nach dieser Richtung böte, eine wahre Wohltat werden könnte.

Da ich nun selbst nie Gelegenheit gehabt habe, von den ersten Anfängen des Violinspiels bis zur Wiedergabe von Kunstwerken Unterricht zu erteilen, so mußte es mir um so willkommener sein, als einer meiner früheren Schüler, welcher meine Art aus jahrelanger, treuer Beobachtung gründlich kannte, und dem durch liebevolle Unterweisung von Anfängern seit langem wert-

Preface

by

Joseph Joachim.



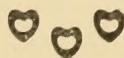
My long experience as a teacher has only too often forced me to observe how difficult it was—frequently, indeed, how impossible—to make my pupils attain the standard of perfection, which floated before my mind as an ideal. This was particularly the case with those pupils who came to me already equipped, through much study, with a certain degree of facility, and who had even played at concerts with more or less success. They had either acquired deeply-rooted habits of the right arm or left hand, which prevented them from rendering any musical work in a pure and unaffected style; or if, by constantly taking part in musical performances, they had gained the readiness which comes from routine, yet the necessary theoretical basis, so essential for the intelligent interpretation of a piece of music, had never been fully explained to them. It was very seldom that I succeeded in overcoming these obstacles. Success was not possible, unless the pupil could be brought to see his own errors—an insight not easily won; unless, further, he possessed the energy to devote himself to elaborate practice, instead of remaining content to play merrily on; and unless, finally, instead of setting himself at once to earn a living, he could spare the time necessary to complete his artistic education.

I have been driven to the conclusion that by far the hardest part of a teacher's work is caused by faulty instruction in the preparatory stages; that not enough of conscientious care is taken to develop evenly and uniformly all the qualities, both technical and intellectual, which are required for the correct interpretation of a work of art; and that a book which could offer the student systematic training in this direction would prove of real benefit.

Now, I have never myself had the opportunity of teaching a pupil from the very beginning of his studies to the time when he proceeds to the interpretation of musical works. Hence, when Professor Moser—a former pupil of my own—told me of his intention to write a Violin-School, the announcement was most welcome to me. For it came from one whose constant and faithful observation had given him a thorough understanding of my

vollste Erfahrung zu Gebote stand, mir den Plan mitteilte, eine Violinschule schreiben zu wollen. Hatten wir doch oft genug über unsere gemeinsame Kunst lebhaften Ideenaustausch gepflogen, und war mir so bekannt geworden, wie gründlich mein jüngerer Freund sich seit Jahren der Geschichte des Violinspiels forschend zugewandt hatte. Ich drückte darum nicht nur freudigst meine Teilnahme für das Unternehmen aus, sondern versprach auch willig meine Mitarbeit durch Rat und Tat. So ist denn nach und nach die Violinschule zu einem gemeinsamen Werk geworden, deren letzter Band eine Bearbeitung von Meisterwerken für die Violine durch mich erhalten wird, während die beiden ersten von Moser herrühren; aber auch diese insofern nicht ohne meinen Anteil, als auch selbst die Behandlung unscheinbarer Detailfragen erst nach gemeinschaftlicher Prüfung und völliger Übereinstimmung unserer Ansichten zum Abschluß kam. Wenn ich es unternommen habe, als Abschluß des Ganzen die Bezeichnung der klassischen Meisterwerke nach meiner Auffassung vorzunehmen, so bin ich mir wohl bewußt, damit nicht etwa die allein seligmachenden Mittel zur Wiedergabe zu bieten; können ja die einzelnen Passagen mit den verschiedensten Fingersätzen und Bogenstrichen wirksam wiedergegeben werden, und jeder Meister wird die ihm am bequemsten liegenden Mittel der Ausführung wählen. Aber selbst die gewissenhafteste Befolgung meiner Vorschriften würde keine Gewähr bieten, daß das Ganze nach meinem Sinn klingt. Das Individuelle der Auffassung läßt sich eben nicht in technische Vorschriften bannen. Je nach dem Temperament des einzelnen Ausführenden wird eine Stelle vielleicht elegisch gefärbt zum Ausdruck gelangen, die ich mir etwa in ruhig verklärter Stimmung schwebend gedacht habe, oder eine andere feurig, die ich humoristisch empfand usw. in infinitum! Aber es wird schon nützlich sein, wenn der strebend Lernende, nachdem er in sich aufgenommen, was die vorausgehenden Bände über Phrasierung und Vortragskunst lehren, eine von mir gewissenhaft erwogene Form der Ausführung vor sich hat, und die von mir komponierten Kadenzen zur Verfügung erhält. — Und so möge denn die gemeinsame Saat zweier zu liebevoller Arbeit vereinigter Lehrer die ihrem Hoffen entsprechenden, guten Früchte bringen!

Berlin, im Januar 1905.

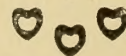


system of instruction, and who had acquired most valuable experience through his long devotion to the training of beginners. We had often exchanged ideas on the subject of our art, and I had thus become aware of the thoroughness of those researches into the history of violin-playing, in which my younger friend had been for many years engaged. Therefore I not only expressed my sympathy with the enterprise, but gladly promised my cooperation and advice. The School has thus gradually become a work in which we have both participated. The third volume will contain a number of standard works for the violin edited by myself. And although the first two volumes come from the Moser's pen, even the most insignificant questions of detail have been tested by discussion, and no conclusion has been reached until our views were in perfect agreement.

In undertaking to conclude the whole with a volume of classical masterpieces edited according to my own ideas, I am well aware that I do not offer to the student the one and only method of rendering these works. The single passages may after all be played effectively with the use of quite different fingering and bowing, and each artist will adopt that which best suits his own powers. But even the most conscientious adherence to my directions could be no guarantee that the piece as a whole would sound according to my intention. It is just the individuality of interpretative conception which slips through the grasp of technical rules. According to the temperament of the performer, a passage which I had conceived for example as flowing in calm serenity, will receive perhaps a sentimental rendering; while another, which I had felt to be humorous, may be given as fiery; and so on ad infinitum. I have no doubt, however, that the earnest student, after he has assimilated what the preceding volumes have to teach in regard to phrasing and the art of delivery, will find it of value to have before him some of my carefully thought-out models, along with the cadenzas which I have composed for them.

May the seed sown by two teachers in this work of love fulfil what they hope from it, and bear good fruit!

Berlin, January 1905.





Vorwort und Einleitung

von

Andreas Moser.



Joseph Joachim wird demnächst auf eine sechzigjährige Lehrtätigkeit zurückblicken können. Da wird seinen Schülern ein Werk nicht unwillkommen sein, das den Versuch unternimmt, seine Anschauungen vom Wesen des Violinspiels in ein methodisch geordnetes System zu bringen.

Der Meister hat — gerade wie L. Spohr — niemals Anfangsunterricht erteilt, also keine Gelegenheit gehabt, seine Lehre auf ihre unmittelbare Keimfähigkeit zu prüfen. Wohl aber hat er ihre Richtigkeit und ihren Segen bei vorgeschrittenen Zöglingen bestätigt gefunden: vererben doch hunderte seiner Schüler die ihnen gewordene Unterweisung weiter fort und erziehen so der Mit- und Nachwelt ganze Geschlechter von geigenden Enkeln und Ur-enkeln Joachimscher Abstammung.

Hieraus ergibt sich ohne weiteres der Anteil, den jeder von uns an der vorliegenden Arbeit hat: Während ich mit den ersten beiden Bänden das Terrain geebnet und die Steine zum Unterbau geliefert habe, brachte Joachim das Ganze durch die Bearbeitung einer Anzahl klassischer Meisterwerke der Violinliteratur im dritten Band zum Abschluß. Daß aber trotz der äußerlichen Arbeitsteilung ein einheitliches Werk zustande kam, ist einerseits durch die Selbstlosigkeit begründet, mit der Joachim meine Untersuchungen auf dem Gebiete der Elementarlehre gefördert hat, andererseits durch meine innige Vertrautheit mit den künstlerischen Intentionen des Meisters.

Nur für den erläuternden Text und jene Notenbeispiele, die ohne spezielle Angabe eines Autors sind, habe ich allein die Verantwortung zu tragen. Da diese den Lehrgang der ersten beiden Bände bestimmen, so sei mir gestattet, statt einer besonderen Einleitung folgendes darüber zu sagen.

Nicht die Virtuosität ist unser Endziel, sondern der Musiker, der sein technisches Können künstlerischen Zwecken dienstbar machen soll. Stein auf Stein fügend wollen wir allmählich den Schüler dahin führen, wo das handwerksmäßige Geigen aufhört und das künstlerische Musizieren be-

Preface and Introduction

by

Andreas Moser.



Joseph Joachim will soon be able to look back on sixty years' activity as a teacher. A work, therefore, which attempts to reduce to a methodically arranged system his views regarding the principles of violin-playing, cannot but be welcome to his pupils. Like Louis Spohr, he has never given elementary instruction, and has therefore had no opportunity of testing the immediate result of his method in its application to beginners. But its correctness has been again and again confirmed by him in the beneficial effect it has had on more advanced pupils, of whom hundreds continue to pass on his teaching, thus training present and future generations of violin-players in the tradition of the Joachim school.

These considerations have determined the part which each of us has taken in the present work. My object in the first two volumes has been to lay the foundation and to provide the necessary material for the structure, while Professor Joachim, in the third volume, brings the whole building to completion by editing a number of classical master-pieces taken from violin literature. That the work, however, in spite of this apparent division of labour, is one of genuine collaboration, is owing on the one hand to the disinterested way in which Professor Joachim has assisted me in investigating the domain of elementary teaching, and on the other, to my intimate acquaintance with his artistic aims.

For the explanatory text and for the musical examples to which no composer's name is attached, I am alone responsible. As these determine the course of the teaching of the first two volumes, I may perhaps be permitted, instead of writing a special introduction, to make the following remarks:

It is not our object to reach the plane of the virtuoso, but rather to attain to that of the musician, who makes his technical knowledge subservient to his artistic ends. Step by step we would lead the student to the point where mechanical playing ends and artistic performance begins. Immediately after passing the first stages of bow and finger exercises, he must learn the elements of phrasing, so that as early as possible

ginnt. Nach den ersten Strich- und Griffübungen schon soll er die Elemente des Phrasierens kennen lernen, damit er so früh als möglich sinngemäßen Ausdruck und Vortrag nicht als etwas außerhalb Liegendes ansieht, sondern als ein mit der Sache untrennbar Verbundenes. Dabei kommt es gar nicht so sehr darauf an, daß der Zögling imstande sei, die auf dieser Stufe vorkommenden kleinen Stücke schon ausdrucksvoll wiederzugeben, als daß durch Erörterungen an geeigneter Stelle und gelegentliches Vorspielen des Lehrers sein künstlerischer Sinn angeregt werde. Die Heranziehung von Vergleichen aus den Schwesterkünsten und der Sprache, sowie die Zuhilfenahme von Volksliedern werden die Aufgabe, die auf den ersten Blick schwerer scheint, als sie in der Tat ist, wesentlich erleichtern*).

Das Gesagte enthält zugleich ein Bekenntnis: es kommt uns weniger darauf an, den Schüler rasch, wohl aber alles, ihn sicher zu fördern. Die Anfangsgründe sind deshalb in breitester Ausführlichkeit behandelt worden. Die Erfahrung lehrt, daß gerade die Unterlassungssünden in der ersten Lage am folgenschwersten sind; sie müssen deshalb sowohl im Interesse des Lehrers wie des Schülers vermieden werden. Wer etwa der Meinung sein sollte, daß ein ausgiebiges Verweilen bei den Elementen die Spielfreudigkeit des Schülers lahm legen könnte, der befindet sich in einem verhängnisvollen Irrtum. Das charakterisiert ja den tüchtigen Pädagogen vor dem stundengebenden Handwerker, daß er neben der unerläßlichen Geduld und Liebe zum Lehrberuf auch die nötige Intelligenz besitzt, um das Interesse des Schülers auch da wach zu erhalten, wo es sich um die mühsame Aneignung ernster Dinge handelt.

Wenn sich bei der Erörterung schwieriger Fragen beim Schüler eine gewisse Abspannung einstellt, um so entschuldbarer, je jünger er ist, so wird der gebildete Lehrer hundert Mittel und Wege finden, des Schülers Aufmerksamkeit für den zu behandelnden Gegenstand wiederzugewinnen. In solchen Fällen tut der Lehrer gut, eine Pause zu machen und während derselben dem Schüler einiges aus dem Leben der großen Musiker zu erzählen: wo und wann sie gelebt und gewirkt haben, welches ihre Schicksale waren, worin ihre Bedeutung besteht, und dergleichen. Bei einer andern Gelegenheit mache er ihn mit den bedeutendsten Vertretern des Violinspiels in den verschiedenen Ländern bekannt, wie ihre Lehrer hießen und welche Schüler sie wieder herangebildet haben usw. Auch die Geschichte der Violine und die Kunst

intelligent expression and delivery may be acquired, not as a thing apart from the matter, but as something inseparably bound up with the whole. At the same time it is by no means so necessary that the pupil should already be capable of playing with expression the little pieces which occur at this stage, but rather that the teacher should awaken his artistic sense by discussions at suitable moments, and by occasionally playing to him. The introduction of parallels from the sister arts and from language, and again the quotation of Folk-songs, will considerably lighten a task which at first sight appears more formidable than it really is.)*

What has been said involves a confession. We do not care so much that the pupil's progress should be rapid, as that it should be thorough in every respect. We have therefore treated the early groundwork copiously and elaborately. Experience has taught us that carelessness with regard to the first position is exactly that fault which is attended by the most serious results. This must therefore be avoided in the interest of the master as well as of the pupil. Whoever is of the opinion that a prolonged study of the elementary part of violin-playing must damp the pupil's enthusiasm, makes a fatal mistake. What distinguishes the able teacher from the mere mechanical lesson-giver is, that in addition to the necessary patience and love of his work, he must possess sufficient intelligence to keep his pupil's interest alive even during the painful process of trying to grasp serious subjects.

If, during the explanation of some difficult question, a certain listlessness is observable in the pupil, the more excusable the younger he is, the cultured master will find a hundred ways and means of recalling his attention to the subject before him. In such cases the teacher will do well to make a pause and relate to his pupil for example some incidents from the lives of the great musicians: where and when they lived and worked, what their lot was, and what position in musical art they held, and so forth. At another time he might take the opportunity of telling him about the most important representatives of violin-playing in different countries, who their teachers were, whom they in their turn have taught, etc. etc. Also the history of the violin and the art of violin-making will serve as good subjects for such occasions.

*) Da nicht alle Schüler hervorragende Geiger werden können, so ist auch das ein schöner Erfolg, wenn die Lehre urteilsfähige Zuhörer erzieht, die an edlen Kunstleistungen Freude empfinden.

*) Not all learners can become prominent violinists: but the education of a discriminating public capable of enjoying a fine artistic performance, is in itself a valuable result of good teaching.

des Geigenbaues sind dankbare Gegenstände für den in Rede stehenden Zweck.

Daraus ergibt sich von selbst, daß unser Lehrgang nicht für allzu jugendliche Schüler berechnet ist. Nur wenn es sich um außergewöhnlich begabte Kinder handelt, ist mit dem Violinunterricht vor dem 7. Lebensjahre anzufangen; aber auch dies nur dann, wenn mit dem Talent und der Lernbegierde eine kräftige Konstitution Hand in Hand geht. Die Vorteile, welche durch frühe Schulung zuweilen erreicht werden, kann die größere Intelligenz später beginnender Zöglinge in vielen Fällen wieder aufwiegen. Das günstigste Alter für den Beginn der Geigenstunden dürfte zwischen dem 8. und 10. Lebensjahr liegen.

Hat der Lehrer das Gehör und die körperlichen Anlagen*) des ihm anvertrauten Schülers geprüft und genügend befunden, so muß er die Anschaffung eines Instrumentes veranlassen, das den Körperverhältnissen des Anfängers entspricht. Das Violinspiel ist gerade schwierig genug, als daß man Kinder auch noch mit zu großen Geigen oder zu langen Bogen quälen sollte. Anfänger unter 8 Jahren mögen ihre ersten Versuche stets auf einer halben Geige machen; vom 10. Lebensjahr etwa können sie auf das Dreiviertel-Format übergehen, und nur in ganz seltenen Fällen ist einem Zögling vor seinem 12. Jahre der Gebrauch einer ganzen Geige anzuraten. Ähnlich verhält es sich mit dem Bogen. Der Übergang vom kleineren zum größeren Handwerkszeug ist mit keinerlei Schwierigkeiten oder Zeitverlust verknüpft.

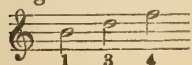
Von fundamentaler Wichtigkeit ist es, daß das musikalische Vorstellungsvermögen des Schülers von Anfang an eifrig gepflegt werde. Er muß singen, singen und wieder singen! Schon Tartini sagte: „Per ben suonare, bisogna ben cantare.“ („Gutes Klingen braucht gutes Singen.“) Keinen Ton soll der angehende Geiger anstreichen, den er nicht vorher durch die eigene Stimme festgestellt hat, sich also dessen vollkommen bewußt geworden ist, was er hervorbringen will. Dies ist einer der Gründe, weshalb die ersten Griffversuche auf der D-Saite zu machen sind. Die Töne der ersten Lage auf dieser Saite entsprechen der Stimmlage eines jeden Kindes, es mag Sopran oder Alt singen. Sollte aber, was zu den Seltenheiten gehört, keinerlei Stimme vorhanden sein, so mag das Pfeifen als Notbehelf dienen. Die Hauptsache ist, daß der Schüler sich ein bewußtes Hören aneigne. Daß er rein oder

From this it will be seen that our course is not intended for a too youthful learner. Lessons in violin-playing should not be commenced before the seventh year, except in the case of a child with extraordinary gifts, and then only when talent and eagerness to learn go hand in hand with a sound constitution. The advantages which are sometimes gained from very early tuition are in most cases balanced by the greater intelligence of the pupil who begins at a more advanced age. The most favourable period of a child's life for the commencement of violin-lessons, is perhaps between the eighth and tenth years.

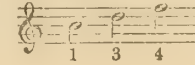
When the teacher has tested the ear, and observed the physical proportions of the pupil confided to his care,) and found them satisfactory, he should see about the acquisition of an instrument of suitable size. Violin-playing is difficult enough without torturing a child with too large an instrument or too long a bow. Children under eight years of age should always make their first attempts on a half-sized violin; from about ten years of age they may change to a three-quarter-sized pattern: and a pupil should not be advised to use a full-sized instrument before his twelfth year, except in the rarest cases. It is the same with regard to the bow. The transition from small to larger instruments involves neither difficulty nor loss of time.*

It is of fundamental importance that the pupil's musical consciousness be steadily encouraged from the very first. He must be made to sing, sing, and sing again! Tartini has already said „Per ben suonare, bisogna ben cantare.“ („To play well you must sing well“). The beginner should produce no note on his violin which he has not already fixed with his voice, i. e. without being fully conscious of what he wishes to bring out. This is one of many reasons why his first attempts at stopping should be made on the D string. The notes in the first position on this string correspond to the compass of every child's voice, whether it be soprano or alto. Should there be no voice, (which, however, is very rarely the case), then whistling may serve the purpose. The main point is that the pupil acquire a conscious ear. It is by no means enough that he should be able to distinguish what is in tune from what is out of tune: he must be able to say with certainty whether a note is too sharp or too flat. Time and trouble spent in the training of the ear will

*) Der Lehrer setze dem Schüler eine Geige unter das Kinn und untersuche, ob die Spannverhältnisse seiner linken Hand, bei liegendbleibendem 1. und 3. Finger, das Greifen der Tonfolge

 in der ersten Lage ermöglichen.

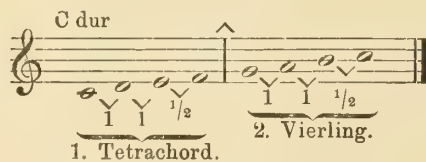
*) Let the teacher place a violin under the pupil's chin, and ascertain whether the "stretch" of his left hand enables him to stop the following passage in the first position without lifting his first and third

fingers: 

unrein von einander zu unterscheiden weiß, genügt noch keineswegs; er muß vielmehr mit Sicherheit angeben können, ob eine Note zu hoch oder zu tief intoniert ist. Die auf die Schulung des Ohres verwendete Zeit und Mühe wird besonders bei den Doppelgriffstudien ihren Segen erweisen; wie denn überhaupt ein scharfes Gehör die selbstverständliche Voraussetzung für jedes rechtschaffene Musizieren ist.

Die anderen Gründe für die Wahl der D-Saite als Ausgangspunkt für unsere Übungen sind geigentechnischer Natur. So zwingen die ersten Strichversuche auf der leeren D- oder A-Saite den Schüler, seinen Bogen stets in derselben Winkelneigung zu führen, um das Anstreichen der Nachbarsaiten zu vermeiden — ein Vorteil, der jedem Geigenlehrer einleuchten wird, wenn er sich die absonderlichen Stellungen vergegenwärtigt, zu denen die ersten Strichübungen auf der E-, besonders aber auf der G-Saite bei Anfängern zu führen pflegen, und die nur mit unsäglich Mühe wieder zu korrigieren sind.

Der Hauptgrund aber, mit der D-Saite zu beginnen, ist die linke Hand. Darüber dürfte ja wohl kaum ein Zweifel bestehen, daß das Dur-Geschlecht dem Fassungsvermögen eines Kindes weit näher liegt als das in Moll oder gar eine mittelalterliche Kirchentonart. Da nun Tonarten in erster Linie durch ihre Skalen repräsentiert werden, so muß die Aufgabe darin bestehen, mit der Tonart zu beginnen, die auf der Violine in der ersten Lage am leichtesten auszuführen ist. Und das ist entschieden die in D dur! Denkt man sich eine Dur-Tonleiter in ihre beiden Tetrachorde (Vierlinge) zerlegt,



so ergibt sich für D dur auf der Violine die ebenso leichtfassliche wie übersichtliche Anordnung, daß das erste Tetrachord auf der D-Saite, das zweite mit genau derselben*) Fingerstellung auf der A-Saite zu greifen ist:



*) Beim Anfangsunterricht kann getrost angenommen werden, daß die beiden Tetrachorde in ihrer Anordnung völlig gleich sind. Über ihre tatsächliche Verschiedenheit soll bei der Einführung der Doppelgriffe ausführlich gesprochen werden. Die Erörterung des großen (8:9) und kleinen (9:10) Ganztones würde den Anfänger nur verwirren; andererseits wird ein von der Natur mit gutem Gehör bedachter Schüler ganz instinktiv richtig intonieren.

have an ample reward later on, especially when the student begins double stopping. The possession of a correct ear is of course an obvious presupposition for all sound playing.

The other reasons for the choice of the D string as a starting-point for our practice, belong to the technical side of violin-study. The first attempts with the bow across the open D or A string, compel the pupil to draw it always at one and the same angle, so as to avoid touching the neighbouring strings. This is an advantage which will be apparent to every violin-teacher, when he considers the peculiar attitudes the beginner is apt to assume when first he tries to bow on the E, and more particularly on the G string: attitudes which it requires infinite trouble to correct.

But the chief reason for beginning with the D string has to do with the left hand. There is no doubt that a child's mind is much more capable of grasping the major key than the minor, or more especially than any mode used in mediaeval church music. Now, as modes, or keys, are principally represented by their scales, it follows that the problem is to begin with that scale which is easiest of execution in the first position on the violin; and that is decidedly the scale of D major. If a major scale be divided into its two tetrachords,



the result in the scale of D major will produce an arrangement of notes on the violin, which is clear and easy to understand: for the position of the fingers in playing the first tetrachord on the D string will correspond exactly with their position on the A string in playing the second tetrachord*)



*) In instructing beginners the teacher need not hesitate to assume that the sequence of the intervals is identical in both tetrachords. When we begin the studies in double stops, we shall treat at length of the way in which these intervals differ as a matter of fact. The discussion of major (8:9) and minor (9:10) whole-tones would merely confuse at this stage; and a pupil who has a naturally correct ear, will instinctively stop in tune.

Hat der Schüler die nötige Sicherheit in dieser (ersten) Griffart erlangt, so ist er ohne weiteres imstande, auch die mit den entsprechenden leeren Saiten beginnenden G dur- und A dur-Tonleitern zu spielen, also bei einem Stück in D dur in die benachbarten Gebiete der Ober- und Unterdominante zu modulieren. Erst mit der Kenntnis der zweiten Griffart, dem Moll-Vierling, treten wir an die Altlage der C dur-Tonleiter (c'—c'') heran, während ihre höhere Oktave (c''—c''') in der ersten Lage wegen des zu greifenden Tritonus (f''—h'') und der Überstreckung des kleinen Fingers für c''' ganz zuletzt behandelt wird.

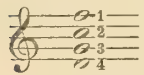
Daß das Tetrachord nicht von jeher den Ausgangspunkt für den Violinunterricht gebildet hat, gehört zu jenen Wunderlichkeiten, die durch ihr ehrwürdiges Alter nur um so seltsamer berühren. Sind doch zwei Faktoren für den Mechanismus ausschlaggebend: die Natur des Instrumentes und die bei seiner Verwendung in Frage kommenden Körperteile. Da nun die Violine seit Jahrhunderten schon fast ausschließlich in reinen Quinten gestimmt wird und die Vorgänge auf dem Griffbrett nur von vier Fingern ausgeführt werden, so ergibt sich daraus von selbst, daß die ganze Technik der linken Hand unter dem Zeichen des Tetrachordes steht. Das mögen auch unsere geigenden Ahnen schon deutlich empfunden haben; um so mehr als die meisten von ihnen ja aus klösterlichen Singschulen hervorgegangen sind, in denen die mittelalterlichen Kirchentonarten und mit ihnen die Lehre von den Tetrachorden auch dann noch fast ausschließlich gepflegt wurden, als in der weltlichen Musik der Sieg des modernen Tonsystems bereits entschieden war. In der Übergangsepoche von der alten zur neuen Musiklehre aber, die mit den Anfängen der Kunst des Violinspiels beinahe zusammenfällt, hat man sich dazu verleiten lassen, die Anerkennung der im 16. Jahrhundert aufgekommenen jonischen Tonart (c d e f g a h c') als Ausgangspunkt für den Musikunterricht auch auf die Geige zu übertragen. Das bedeutete einerseits die Verleugnung der Natur unseres Instrumentes, andererseits einen Mangel an pädagogischer Überlegung. Denn wie für die theoretische Einsicht in das Wesen der Tonleitern C dur ebenso günstig ist, wie für den Klavierspieler, der seine ersten Versuche auf den weißen Tasten vornimmt, so ist diese Tonart für den angehenden Geiger die denkbar ungeeignetste, weil ihre korrekte Ausführung mit Schwierigkeiten verbunden ist, die dem Anfänger erspart werden können, folglich also auch erspart werden müssen.

Die Tatsache, daß auch neuere Meister des Violinspiels in ihren Schulwerken immer noch

As soon as he has acquired the necessary surety in this, the first kind of stopping, the pupil is in a position to begin playing the scales of G and A major, which commence with the corresponding open strings; he will thus be able to play a piece which modulates to the neighbouring keys of the dominant and subdominant. It is only when the second kind of stopping, the minor tetrachord, is mastered, that we approach the C major scale (c'—c''). The higher octave of this scale (c''—c''') in the first position will be treated last of all, owing to the tritone (f''—b'') and the necessary stretching of the little finger to reach the c'''.

That the tetrachord has not always formed the starting-point for tuition on the violin, must be regarded as one of those unaccountable anomalies, all the more perplexing through their venerable age. Two factors determine the mechanism of playing: viz. the nature of the instrument, and the parts of the body involved in playing it. As the violin for many centuries has been almost exclusively tuned in fifths, and anything played on it has been executed with four fingers on the finger-board, it is obvious that the whole technique of the left hand is founded upon the tetrachord. This must have been plainly perceived by our violin-playing ancestors. For most of them received their musical education in the monastic singing-schools, where the doctrine of the mediaeval church modes (and, along with it, the doctrine of the tetrachords) was almost exclusively taught, even when the victory of the modern scale-system had already been decided in secular music. But in the period of transition from the old musical doctrine to the new, which nearly coincides with the rise of violin-playing as an art, musicians were so far led away by the mode known as the Ionian (c d e f g a h c'), which first came into favour in the sixteenth century, as to transfer it to the violin and to use it there also as a basis of instruction. This was directly contrary to the nature of the instrument, and also it showed a want of educational reflection. For though it is advantageous to start with the key of C major, both in the case of the student who wishes to acquire theoretical insight into the nature of the scales, and in the case of the pianist who begins his practising on the white keys: yet for the beginner on the violin, C major is the most unsuitable key that could possibly be imagined, because there are difficulties connected with its correct rendering which he can, and therefore must, be spared.

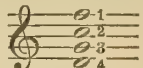
The fact that even modern masters of the violin continue in their instruction books to proceed from the

von der C dur-Tonleiter ausgehen, läßt nur zwei Erklärungen zu. Die erste ist, daß die betreffenden Autoren, wie Spohr, entweder niemals oder doch nur ausnahmsweise Anfänger unterrichtet haben; die zweite, daß sie, mit Schiller zu reden, „die Gewohnheit ihre Amme nennen“. Seit Corellis Schüler, Geminiani, in seiner 1740 erschienenen Violinschule den Griff  mit der Normalstellung der Finger der linken Hand identifiziert hat, treibt dieser berüchtigte Griff sein Unwesen in allen späteren Schulen, da sich die meisten auf Geminiani stützen.

Allein zu Lebzeiten unserer geigenden Vorfahren war jener Griff noch keineswegs der Unhold, zu dem er sich später ausgewachsen hat, vielmehr ein ganz vernünftig Ding. Vergewärtigen wir uns nämlich, daß bis tief in die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein die Hälse der Violinen 2—3 Zentimeter kürzer waren als jetzt, so erforderte die Ausführung des fraglichen Griffes nur jene Spannfähigkeit, die heute etwa nötig wäre, um ihn in der 3. oder 4. Lage zu spielen. Jeder erfahrene Pädagoge aber wird die Beobachtung gemacht haben, daß nicht die Hälfte seiner Anfänger imstande ist, den Geminianischen Griff auf unseren mit verlängerten Mensuren versehenen Geigen mühelos auszuführen, ja, daß er selbst manchen hervorragenden Geigern zeitlebens schwer fällt. Was aber der Majorität Schwierigkeiten bereitet und von vielen gar nicht geleistet werden kann, soll und darf niemals als Norm aufgestellt werden. Dieses zugegeben, fällt auch der letzte Grund fort, welcher der Beibehaltung der C dur-Tonleiter mit ihren schwierigen Griffverhältnissen beim Anfangsunterricht das Wort reden könnte.

Ch. de Bériot scheint der Erste gewesen zu sein, der in seiner Violinschule mit der alt-hergebrachten Tradition gebrochen hat und, von der Ansicht ausgehend, daß die Violine ein G-Instrument ist, den Anfangsunterricht mit der G dur-Tonleiter eröffnet. Die angeführten gesanglichen, musikalischen und bogentechnischen Erwägungen waren die Veranlassung, die Theorie de Bériots weiter auszubauen und das Dur-Tetrachord auf der D-Saite zum Ausgangspunkt für den Anfangs-Unterricht zu nehmen. Auf diese Weise gewöhnt sich der Schüler überdies gleich daran, jede Tonart als ein selbstständiges Gebilde aufzufassen, nicht, wie das so häufig vorkommt, als ein durch Versetzungszeichen degeneriertes C dur.

Der soeben entwickelte Studiengang hat freilich zur Voraussetzung, daß der Lehrer in den Anfangsstunden, die ja hauptsächlich mit Strichübungen auf den leeren Saiten ausgefüllt werden, dem Schüler nach der Erklärung der

C major scale, can only have two explanations. Either, like Spohr, they have seldom or never taught beginners; or else, in the words of Schiller “they own Tradition as their nurse”. Since Corelli’s pupil, Geminiani, in his Violin-School of 1740, identified  with

the normal position of the fingers of the left hand, this notorious “grip” has wrought confusion in all the later treatises, most of which are based on Geminiani.

In the time of our forefathers, however, this position of the left hand was by no means so absurd as it subsequently became; on the contrary, it was quite reasonable. For if we remember that the neck of the violin was, until well into the second half of the eighteenth century, two or three centimetres shorter than it is at present, it will be seen that to play this chord in the first position involved only that stretch, which would nowadays be required were it played in the third or fourth position. Every experienced teacher must have observed that not one half of his pupils can execute without effort the Geminiani “grip” on the violin of to-day, with its increased dimensions, and that indeed the position causes difficulty to many a distinguished violinist all through his life. Now that which the majority of players find hard, and which for many is impossible, should never be set up as a standard; and if this be admitted, the last argument vanishes for retaining in elementary instruction the C major scale with all its difficulties of intonation.

Ch. de Bériot, in his Violin-School, seems to have been the first to break through the old tradition. Starting with the view that the violin is a G instrument, he begins the elementary instruction in his book with the G major scale. We were induced to develop de Bériot’s theory further, and to begin our elementary instruction with the major tetrachord on the D string, by the vocal and musical considerations referred to above, and also by the advantage thus secured to the beginner’s bowing. Moreover by following this method, the pupil becomes accustomed at the outset to conceive each scale as an independent structure, instead of viewing the different scales as C major degenerated by accidentals, — a very common mistake.

In the above account of my plan of study, I have taken for granted that during the first lessons, which will chiefly consist of bowing exercises on the open strings, the teacher, after explaining the musical notation, will give the pupil a thorough grounding in the theory of

Notenschrift eine gründliche Kenntnis der Intervallenlehre beibringt. Das fällt schon deshalb nicht schwer, weil in den ersten Unterrichtsmonaten nur die einfachsten Tonschritte des Volksliedes in Betracht kommen.

Das Volkslied ist überhaupt der leitende Faden, der den ganzen ersten Band durchzieht. An seiner gesunden Melodik und leichtfaßlichen Harmonik muß der musikalische Sinn des Anfängers geweckt und allmählich entwickelt werden. Aber auch die Übungen und Stücke eigener Erfindung stützen sich in der Hauptsache auf die leicht eingänglichen Wendungen deutscher Volkslieder und Tänze. Meine Aufgabe bestand ja nicht darin, geistvolle Kompositionen zu liefern, sondern praktische Beispiele, die den Schüler zuverlässig fördern. Deshalb ist selbst in den längeren Stücken die begleitende zweite Geige ganz einfach gehalten; sie soll den Anfänger stützen, nicht aber durch Geistreicheleien verwirren. Um den Schüler vor Einseitigkeit zu bewahren, sind an passenden Stellen Etüden und Stücke von anderen Autoren eingeschaltet worden.

Bei aller Gebundenheit an das Ziel des vorliegenden Werkes soll doch dem Lehrer die notwendige Bewegungsfreiheit in Einzelheiten zugestanden sein. Es bleibt daher ganz seiner Einsicht überlassen, ob er den eingeschlagenen Weg genau befolgen will oder, je nach Alter und Fähigkeiten des Schülers, eines oder das andere Kapitel überschlägt, um später darauf zurückzukommen. Nur darf in der Kette kein Glied fehlen, weil sich die dadurch entstandene Lücke früher oder später unfehlbar rächen würde. Als selbstverständlich darf überdies angenommen werden, daß die den Mechanismus betreffenden Regeln nicht von unbeugsamer Strenge sind, sondern, der körperlichen Veranlagung des Schülers entsprechend, nach der einen oder anderen Richtung nicht nur modifiziert werden dürfen, sondern sogar müssen. Eine Schule kann nur allgemeine Normen aufstellen, nicht Vorschriften für jeden Einzelfall geben. Sache des denkenden Lehrers ist es, aus den Anweisungen das für jeden Schüler Passende und Richtige herauszuschälen.

So übergeben wir denn unsere Arbeit der Öffentlichkeit mit dem Wunsche, daß sie Segen stiften möge, und mit der Bitte, sie als das zu beurteilen, was sie sein will:

Ein Versuch, das Geigenstudium durch einen rationellen Lehrgang so zu fördern, daß das erworbene technische Können der Musik als solcher zu gute komme! —

Berlin, im Januar 1905.

intervals. This will not be found difficult, because during the first months of his instruction only the simple progressions of the Folk-song come under consideration.

The Folk-song is the guiding thread throughout the whole of the first volume. The musical sense of the beginner must be awakened and gradually developed by means of its healthy melody and its easily-grasped harmony. Even the original pieces and exercises are in the main based upon the easy and natural flow of German folk-song and dance. My object was not to produce ingenious compositions, but practical examples which could be relied upon to aid the pupil's progress. For this reason, even in the longer pieces, the accompanying second-violin part has been kept as simple as possible. It is intended to support the beginner, not to bewilder him with pretentious ingenuity. Studies and pieces from other authors have been inserted in suitable places, in order to guard against the danger of the pupil becoming one-sided.

Although it is intended that the teacher shall follow the ideal which is the aim of the present work, we wish to allow him all necessary freedom in details. Hence, he is free to decide for himself whether he will exactly follow the lines we have laid down, or whether, according to the age and capacity of his pupil, he will pass over a chapter here and there, and return to it later on. But let no link in the chain be wanting. The evil consequence of such an omission would certainly make itself felt sooner or later. The teacher may further assume as a matter of course, that the rules concerning the technical training of the pupil are not of inflexible strictness; but that they not only may, but must be modified in one direction or the other according to the physical idiosyncrasies of the pupil. A Violin-School can only set up a general standard. It cannot give rules for every single case. It is for every thoughtful teacher to extract from the general advice here given, that which is needful and appropriate for the individual pupil.

So we publish our work in the hope that it may be found useful and beneficial, and with the request that it may be judged according to what it is intended to be, namely: —

An attempt to further the study of the violin by a method so rational, that the technique thus acquired may serve to purely musical ends.

Berlin, January 1905.

Erster Teil.

Von der Stellung des Körpers, Haltung der Violine und des Bogens.

Der Schüler stelle sich zunächst so hin, daß bei angeschlossenen Fersen die Füße einen rechten Winkel bilden. Dann lasse er seine Körperlast auf dem linken Fuße ruhen und rücke das rechte Bein mit leicht nach außen gebogenem Knie etwa eine Handbreite von der anfänglich eingenommenen Stellung ab. Dies ergibt eine freie, ungezwungene Haltung des Körpers. Jungen Mädchen indessen, die noch in der Entwicklung begriffen sind, sei aus gesundheitlichen Gründen angeraten, die Körperlast gleichmäßig auf beide Füße zu verteilen.

Die Violine ist links vom Saitenhalter so unter das Kinn zu setzen, daß die aufrechte Haltung des Kopfes unverändert bleibt, beide Augen in ungezwungener Weise über das Griffbrett hinwegblicken und das freie Atmen in keiner Weise beeinträchtigt wird. Ferner ist zu beachten, daß die Violine streng horizontal in der Richtung des linken Fußes gehalten werde und der Körper des Instrumentes in einem Winkel von etwa 45 Grad nach innen geneigt sei, die G-Saite also, vom Fußboden aus gemessen, die höchste, die E-Saite die tiefste Lage einnehme. (Anfängern ist der Gebrauch eines Kinnhalters von Becker oder Darbey nicht eindringlich genug zu empfehlen; Lehrer und Schüler ersparen sich durch seine Anwendung Zeit und Verdruß!)

Der Bogen ist so anzufassen, daß die Stange am Froschende durch den Daumen und Mittelfinger der rechten Hand wie von einer Zange festgehalten wird. Man erfüllt diese Forderung am besten, wenn die Stange in der ersten Falte des Mittelfingers — vom Nagel aus gerechnet — liegt und der Daumen in seinem mittleren Gelenk eingeknickt wird, also einen Höcker nach außen bildet. Der kleine Finger berührt die Stange nur mit der Kuppe, während Zeige- und Ringfinger sich so aufzulegen haben, daß eine weiche, natürliche Rundung der ganzen Hand erzielt wird. Alle Finger müssen — leicht gekrümmt — zunächst eine rechtwinklige Stellung zur Bogen-

First Part.

Of the attitude of the body and the position of the violin and bow.

The pupil must stand in such a way, that when his heels are brought together, a right angle is formed by the feet. He must then let the weight of his body rest on the left foot, and move his right leg, with the knee slightly bent, about a handbreadth from the position it first occupied. This should result in a free, unrestrained attitude of body. Young growing girls, however, for reasons appertaining to health, should allow the weight of the body to rest equally on both feet.

The side of the violin left of the tail-piece should be placed under the chin, so that the upright position of the head remains unchanged, the eyes are able to glance without restraint along the line of the fingerboard, and free breathing is in no way interfered with. Care should also be taken to keep the violin in a strictly horizontal position, with the neck pointing in the direction of the left foot. The body of the instrument should be turned inward to an angle of about 45°, so that the Gstring, measured from the ground, may take the highest position, and the Estring the lowest. (The use of a chin-rest, made by Becker or by Darbey, cannot be too strongly recommended; its use will save both master and pupil much time and annoyance.)

The butt end of the bow must be taken up, and held as if by a pair of pincers, by the thumb and middle-finger of the right hand. This is done by placing the stick between the first joint of the middle-finger—that nearest the nail—and the thumb, the middle joint of which should be slightly bent outwards. The point of the little finger should only just rest on the stick, while the first and third fingers should be so placed as to result in a soft, natural rounding of the hand. All the fingers—slightly curved—should take up a position rectangular to that of the bow, not crowded awkwardly together, but in a free and natural relationship to one another. For the present, the movement of the hand remains in a direct line with the forearm, that is, of

stange einnehmen; aber nicht „in drangvoll fürchterlicher Enge“, sondern in einem freundnachbarlichen Verhältnis zueinander. Fürs erste, d. h. solange nur auf einer und derselben Saite gestrichen wird, erscheint der Handrücken als die geradlinige Fortsetzung des Unterarms, das Handgelenk darf also weder nach oben noch nach unten gebogen werden.

Für die Haltung des rechten Armes, die fleißig vor dem Spiegel kontrolliert sein will, gelten folgende Regeln: Setzt man den Bogen in seiner Mitte auf die Saite, so muß derselbe zum Oberarm jedesmal eine parallele Linie bilden. Bei richtiger Haltung der Violine ergibt dies für die E-Saite ein sanftes Anschmiegen des Oberarmes an den Körper, für die G-Saite ein Heben desselben bis zu einem Winkel von 45 Grad. Leicht dem Griffbrett zugeneigt, hat der Bogen die Saiten unter allen Umständen rechtwinklig zu schneiden, und zwar für unsere nächsten Zwecke immer genau in der Mitte zwischen dem Steg und dem Ende des Griffbretts. Ist der Bogen in seiner Mitte richtig aufgesetzt, steht also der Unterarm rechtwinklig zur Bogenstange, so ist der Schüler durch einen Blick in den Spiegel davon zu überzeugen, daß die das Griffbrett fortsetzende Linie mit dem Ober- und Unterarm und dem Bogen ein Quadrat bildet.

Die in fast allen deutschen Violinschulen vorgeschriebene tiefe Haltung des Ellbogens, resp. Oberarms, für alle vier Saiten beruht auf dem gedankenlosen Nachbeten einer mißverstandenen Anweisung, die sich von Geschlecht zu Geschlecht fortgeerbt hat. Sie muß mit allen Mitteln bekämpft werden. Jene Vorschrift ist vor 150 Jahren von Leopold Mozart, dem Verfasser der ersten deutschen Violinschule, mit vollem Recht aufgestellt worden, als man die Violine noch rechts vom Saitenhalter unter das Kinn setzte. War damals die tiefe, an den Körper geschmiegte Haltung des Armes eine weise und segensreiche Regel, so hat sie jetzt, wo wir die Geige anders halten, nicht nur keinen Sinn mehr, sondern ist eines der hauptsächlichsten Hindernisse für die Aneignung einer freien Bogenführung. Denn, wie es natürlich ist, beim Anstreichen der E-Saite den Oberarm an den Körper zu schmiegen, also tief zu halten, so unnatürlich und gezwungen erscheint es, diese Stellung auf der D- oder gar G-Saite beizubehalten. Das sieht ja gerade so aus, als ob nur der Gebrauch der E-Saite legitim wäre, das Spiel auf den tieferen Saiten dagegen ein notwendiges Übel, das eigentlich besser zu unterbleiben hätte! Die Reaktion ist denn auch nicht ausgeblieben, nur kam man dabei aus dem Regen in die Traufe. Während die deutsche Schule engherzig an der tiefen Haltung des Armes festhielt, bürgerte sich bei den modernen französisch-belgischen Geigern

course, as long as the bow is being drawn across one string only; the wrist, therefore, must be bent neither up nor down.

The following rules apply to the position of the right arm, and should be assiduously practised before a mirror: If the middle of the bow be placed across any of the strings, it must in each case form a parallel line with the upper arm. A correct holding of the violin when one is playing on the Estring, should result in the upper arm coming softly into contact with the body; an elevation of the same to an angle of some 45° is necessary when the Gstring is used. The bow must be slightly inclined towards the fingerboard, and in all circumstances must cross the strings at a right angle; for our present purpose the bow must remain exactly in the middle, between the bridge and the end of the fingerboard. If the centre of the bow is placed correctly across the strings, the fore-arm should be at right angles with the bow; the pupil can then see by glancing in the mirror, that the line of the fingerboard forms a square with the upper arm, forearm, and the bow.

The rule which is found in almost all German violin-schools regarding the low position of the elbow and upper arm in playing upon any of the four strings, is based on a thoughtless acceptance of misunderstood directions which have been handed down from generation to generation. It must be combated by every possible means. The precept laid down a hundred and fifty years ago by Leopold Mozart, the author of the first German violin-school, was perfectly justified then, because at that time it was the custom to place the right side of the tailpiece under the chin. If the close proximity of the right arm to the body was a good and beneficial rule in those days, it stands to reason that at the present time, with our different method of holding the instrument, the same rule must not only be meaningless, but must constitute an absolute impediment to the acquisition of a free style of bowing. For, just in proportion as it is natural to have the upper arm close to the body in playing on the Estring, must it appear forced and unnatural to retain the same position when playing on the G or Dstring. In fact, it suggests the idea that the use of the Estring only is legitimate, and that to play on the lower strings is merely a necessary evil, which it might be as well to avoid whenever possible!

A reaction soon set in, but proved to be but a falling from the frying-pan into the fire. While the German school clung with narrow-minded conservativeness to the low position of the arm, French and Belgian violinists carried the use of the too high elbow, with its resultant stiffness of bowing, to an opposite and most

der Unfug des zu hohen Ellbogens bei ganz steifer Bogenführung ein. Wie in so vielen Dingen, sei auch hier die goldene Mittelstraße empfohlen: Man bewege den Oberarm auch beim Anstreichen der tieferen Saiten frei und ungezwungen im Achselgelenk, sei aber auf der Hut, daß der Ellbogen niemals höher stehe als das Handgelenk; denn was einer Saite recht ist, muß den andern billig sein! — (Spohrs Versuch mit dem Kinnhalter in der Mitte der Violine, über dem Saitenhalter, kommt weiter nicht in Betracht, da heutzutage niemand mehr damit spielt.) —

Hat der Schüler durch genaue Befolgung der angegebenen Regeln eine korrekte Haltung der Geige und des Bogens gewonnen, so ist nun mit dem Anstreichen der leeren Saiten zu beginnen. In den ersten Unterrichtsstunden aber darf der Schüler keinen Strich machen ohne die werktätige Beihilfe des Lehrers. Dieser tut am besten, mit seiner Linken die rechte Hand des Zöglings zu halten, damit sie während der Bewegung ihre richtige Stellung behält, und mit der Rechten das Knopfende des Bogens anzufassen, um während des Streichens alle Vorgänge zu regeln. Den Ausgangspunkt für die ersten Strichversuche hat bis zur Gewinnung einiger Sicherheit stets die Normalstellung zu bilden. Darunter ist die regelrechte Haltung des Armes und der Hand zu verstehen, wenn der Bogen in seiner Mitte auf die Saite gesetzt wird. Der Lehrer zähle nun mit lauter Stimme: eins, zwei, drei, vier und helfe dem Schüler in der oben angedeuteten Weise, die leere A- oder D-Saite in ganzen Noten anzustreichen. Dabei ist dem Zögling einzuschärfen, daß der Druck des Bogens auf die Saite stets gleichzubleiben hat, jedes Viertel der angestrichenen ganzen Note das gleiche Bogenquantum erhält und jede Drehung des Bogens, solange er auf derselben Saite streicht, absolut zu vermeiden ist. Da es fürs erste gar nicht auf die Erzeugung eines großen, sondern eines schlackenfreien Tones ankommt, so ist sowohl das Einziehen des Handgelenks zu vermeiden, wenn die Bogenspitze erreicht ist, als auch das Herausdrücken desselben am Frosche.

Diese Übungen sind unter Beihilfe des Lehrers so lange fortzusetzen, bis der Schüler die Striche ruhig und gleichmäßig auszuführen vermag, ohne die Nachbarsaiten zu stören. Da dies aber eine Beschäftigung ist, die den Anfänger bald ermüdet, so hat der Lehrer häufige Pausen eintreten zu lassen, die dazu verwendet werden mögen, dem Zögling die Kenntnis der Notenschrift und die Bekanntschaft mit den einfachen Intervallen zu vermitteln, die uns zunächst beschäftigen werden.

mischievous extreme. As in many other matters, the path of the golden mean is the one to be recommended. The upper arm should move freely and without restraint in the shoulder joint, even when the lower strings are being used, but great care should be exercised to note that the elbow never be raised higher than the wrist; the position which is good for one string must also be good for another. (Spohr's attempt to place the chin-rest in the middle of the violin, over the tail-piece, cannot now be considered, as now-a-days no one holds his instrument in such a position.)

When by careful study of the above rules the pupil is able to hold his violin and bow in the proper manner, he may commence to draw the bow across the open strings. In the preliminary stages of his tuition he must never attempt to bow without the actual assistance of his teacher. The best method which the master can employ to maintain the correct movement and position, is to hold the right hand of the pupil with his left hand, and with his right hand on the nut of the bow, to guide the pupil's bow-arm in the proper direction. Until some efficiency has been gained, the natural attitude must be looked upon as the starting point in bowing. By this of course is meant the correct placing of the bow at its middle point across the strings. The teacher must then count with a loud voice, one, two, three, four, and assist the pupil, in the manner described above, to play a long note by drawing his bow across the open A or D string. It should also be explained to him that the pressure of the bow on the string must always remain equal; that each beat must receive an equal quantity of the bow; that any turning of the bow, as long as it is on the same string, must be absolutely avoided, and the natural position maintained. As the acquisition of a large tone is not of so much importance at first, as the production of a tone free from all scratchiness, it is better to avoid the drawing-in of the wrist, when the point of the bow is reached, as well as the pressing out of the same, when the nut end of the bow is being used.

These exercises are to be continued under the guidance of the teacher until the pupil can draw his bow evenly and equally across the string, without touching those on either side. As this occupation will be found very tiring to the beginner, the teacher should make frequent pauses, during which he should instruct him in musical notation, and allow him to make the acquaintance of the simple intervals, a matter which must now receive our attention.



Die linke Hand und die Verrichtungen der Finger auf dem Griffbrett.

Bis jetzt hat der Schüler nur solche Töne hervorgebracht, die durch das Schwingen der ganzen Saite, vom Sattel bis zum Steg, veranlaßt wurden. Verkürzt man die Saitenlänge, indem man durch festes Aufsetzen eines Fingers einen künstlichen Sattel bildet, so entstehen Töne, welche höher erklingen als die betreffende leere Saite. Bevor wir aber an die Ausführung dieses Geschäftes gehen, muß der Zögling einige Regeln kennen lernen, die sich auf die Haltung der linken Hand und die Stellung ihrer Finger beziehen.

1. Die durch Benützung eines Kissens oder Kinnhalters erzielte horizontale Lage der Violine erfährt eine Unterstützung, indem wir den Hals des Instrumentes leicht zwischen den Daumen und Zeigefinger der linken Hand legen. Der Hals darf aber unter keinen Umständen die Hautfalte berühren, welche Daumen und Zeigefinger verbindet; es muß vielmehr eine Öffnung übrigbleiben, groß genug, um einen Bleistift bequem hindurchziehen zu können.

2. Der Daumen hat sich in seinem Nagelgelenk sanft an den Hals zu schmiegen, so daß er etwa dem Zeigefinger gegenübersteht, wenn dieser den ersten auf die leere Saite folgenden Ganzton greift.

3. Der Zeigefinger ist so aufzuheben, daß er in seiner ganzen Ausdehnung, aber auch nicht weiter, über das Griffbrett hinausragt. Bildet er beim Greifen des ersten Ganztons den vorschriftsmäßigen stolzen Hammer, so pflegt sein Rücken bei normalen Händen nicht hinter den Sattel zurückzutreten.

4. Die Finger müssen senkrecht auf die Saiten fallen und in derselben Richtung aufgehoben werden. Schiefes Aufsetzen oder seitliches Aufheben der Finger verursacht immer technische Unsauberkeiten.

5. Da der 4. Finger kürzer ist als seine Kameraden, wird es nötig sein, den Ellbogen gehörig unter die Geige zu halten und den Ballen der Hand dem Griffbrett so weit zu nähern, daß auch er der Vorschrift des senkrechten Falles annähernd entspricht.

6. Jedes krampfartige Einziehen der Finger in den Ballen der Hand ist streng zu vermeiden; vielmehr sollen sie immer in hammerartiger Form fallbereit über der betreffenden Saite stehen.

7. Die Funktionen der Finger haben bei völlig ruhiger Handhaltung lediglich von den Fingerwurzeln und -Gelenken aus zu geschehen; ihr präzises Aufsetzen darf also nicht von einem krampfhaften Nachdrücken der Hand begleitet sein oder

The left hand and the function of the fingers on the fingerboard.

Until now the pupil has only played such notes as are caused by the vibration of the open string stretched from the nut to the bridge. If the length of the string is shortened by firmly placing one of the fingers on it, and thereby forming an artificial nut, the note produced will sound higher than that of the open string. But before actually applying himself to the performance of this matter, the pupil must learn the rules regarding the position of the left hand and fingers.

1. *The necessary horizontal position of the violin having been attained by the use of a pad or a chin-rest, the neck of the instrument should be lightly placed between the first finger and thumb of the left hand. Under no condition, however, must the neck be allowed to touch the loose skin which connects the first finger and the thumb; on the contrary, a space must remain through which a pencil can be quite comfortably passed.*

2. *The neck must be allowed to rest softly at the top-joint of the thumb, which should be held so as to almost face the first finger, when that is placed on the first tone of the open string (see exercise below).*

3. *The first finger should not be raised above the fingerboard to any unnecessary height. If this finger is in correct position when playing the first whole-tone, on being elevated again the back of the finger, in a normal hand, will not project over the nut.*

4. *The fingers must descend perpendicularly on the strings, and be raised again in the same direction. Placing the fingers crookedly, or lifting them towards one side, always results in slovenly technique.*

5. *As the little finger is shorter than the others, it is necessary to bring the elbow well under the violin, so that the thick part of the palm of the hand be allowed that the ball of the hand can approach the fingerboard as far as the perpendicular stroke of the finger requires.*

6. *A cramped position of the hand, in which the fingers are drawn in towards the ball of the palm, is to be strictly avoided; in fact, the fingers should be held like little hammers ready to fall over the strings.*

7. *The hand must be held absolutely still, the finger-action proceeding only from the roots and joints of the fingers. The falling of the fingers in correct position on the strings must not be accompanied by a convulsive pressure of the hand, or by the pressing of*

gar durch Anpressen des Daumens an den Geigenhals bewerkstelligt werden.

8. Die Finger dürfen sich weder beim Niederfallen noch beim Aufheben aneinander reiben oder sonstwie störend ins Gehege kommen; sie müssen vielmehr zu größter Unabhängigkeit erzogen werden. Ihre Schnellkraft wird durch gehöriges Aufheben gefördert; doch hüte man sich vor Übertreibungen. Ist beispielsweise der Zeigefinger aufgesetzt, so genügt für den 2. Finger eine Fallhöhe von 2, für den dritten von 3 und für den vierten eine solche von 5—6 cm.

9. Bei richtiger Haltung des ganzen linken Armes und korrektem Aufsatz der Finger erscheint der Handrücken als die geradlinige Fortsetzung des Unterarmes; das Handgelenk darf also in der ersten Lage weder nach innen geknickt noch nach außen gebogen werden. Alles übrige besagen die Abbildungen.

the thumb against the side of the neck of the instrument.

8. *The fingers must not rub against one another in descending on the fingerboard or in being lifted from it, nor must they in any way hamper each other's free movements; on the contrary, they must be trained to move as independently as possible. Their power of quickness will be increased by using a proper elevation; but let all exaggeration be avoided. For example, if the first finger is on the string, the elevation of the second finger should be two centimetres, of the third finger three centimetres, and of the fourth, about five or six centimetres.*

9. *As a result of the correct position of the left arm, and of the fingers when on the board, the back of the hand should be in a straight line with the forearm; the wrist, therefore, when in the first position, must be turned neither in nor out. The rest may be learned from the illustrations.*



Bogenbezeichnungen.

(Abbreviations of sections of the bow.)

Deutsch	English
G. B.	— W. B. (Whole-Bow)
O $\frac{1}{2}$	— U $\frac{1}{2}$ (Upper half)
U $\frac{1}{2}$	— L $\frac{1}{2}$ (Lower half)
Sp.	— Pt. (Point)
Fr.	— Nt. (Nut)
Mitte	— M. (Middle)





An den Körper geschmiegener Oberarm beim Spiel auf der E-Saite.
The upper-arm gently touching the body in playing on the E-string.



Normalstellung der linken Hand in der ersten Lage.
Normal position of the left hand in the first position.



Stellung des Oberarms beim Spiel auf der G-Saite.
Position of the upper-arm in playing on the G-string.



Stellung des Daumens als Vorbereitung zum Lagenwechsel.
Attitude of the thumb; preparatory to changing position.



Stellung der Hand beim Ansatz am Frosch.
Position of the hand in placing the nut of the bow on the string.



Anfassen des Bogens.
Holding the bow.

Erste Griffart.

Die nachstehenden Übungen sind mit ganzer Bogenlänge (G. B.) und mittlerer Tonstärke (*mf*=halbstark) in ruhig fließendem Zeitmass (Andante = sachte gehend) auszuführen.

□ = Zeichen für den Abstrich, vom Frosch (Fr.) der Spitze (Sp.) zu; ∇ = Zeichen für den Aufstrich, von der Spitze in der Richtung nach dem Frosche hin.

♩ = G-oder Violinschlüssel; C = Zeichen für den ¾ Takt; :: = Wiederholungs-Zeichen. 0 bedeutet die leere, offene Saite; 1 = Zeigefinger; 2 = Mittelfinger; 3 = Ringfinger; 4 = kleiner Finger.

Der horizontale Strich nach den Ziffern besagt, dass der betreffende Finger zur Sicherung der Intonation fest aufgesetzt bleibt.

First kind of stopping.

The following exercises are to be played with whole-bow strokes (W. B.) and a medium strength of tone (*mf* = moderately loud), and in a quiet, flowing tempo (Andante = going slowly).

□ sign of a down-bow stroke from the nut (N^t) to the point (Pt). ∇ sign of an up-bow stroke from the point, in the direction of the nut.

♩ = G, or treble clef; C sign for common, or ¾ time; :: sign of repetition; 0 indicates the open string; 1 = first finger; 2 = middle finger; 3 = third finger; 4 = little finger.

The horizontal line drawn after the figure indicates that the finger in question is to remain firmly on the string to ensure correct intonation.

1^a 1^b

2^a 2^b

3^a 3^b

4^a 4^b

5^a

[illegible]

The first staff of music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It begins with a quarter rest followed by a half note G4. The melody continues with a half note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a half note G5, and ends with a double bar line. There are fingerings indicated below the notes: 1 under G4, 2 under A4, 0 under B4, 1 under C5, 2 under D5, 3 under E5, and 0 under G5. A 'V' marking is placed above the first measure.

10^a

10^b

11^a

11^b

12^a

12^b

13^a

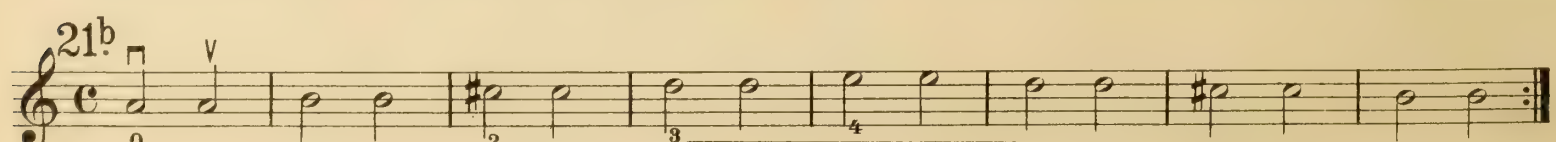
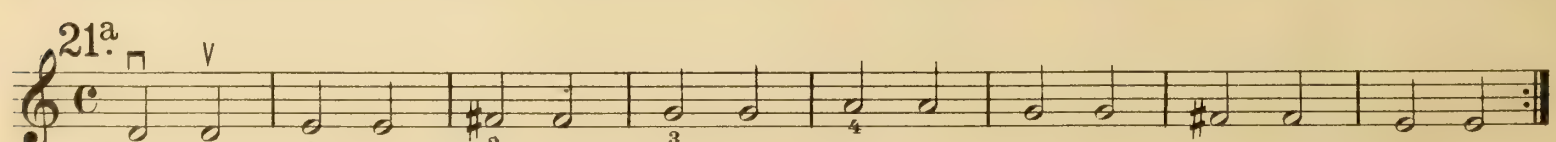
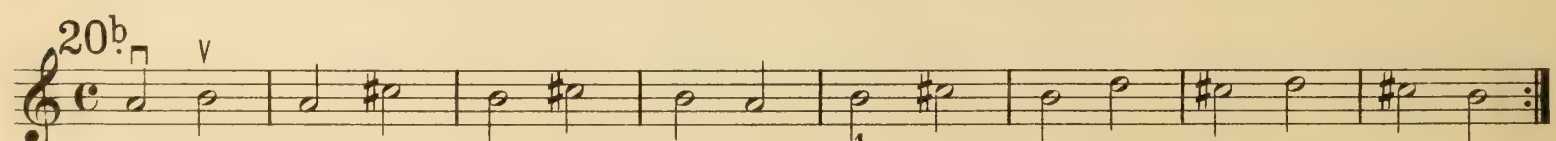
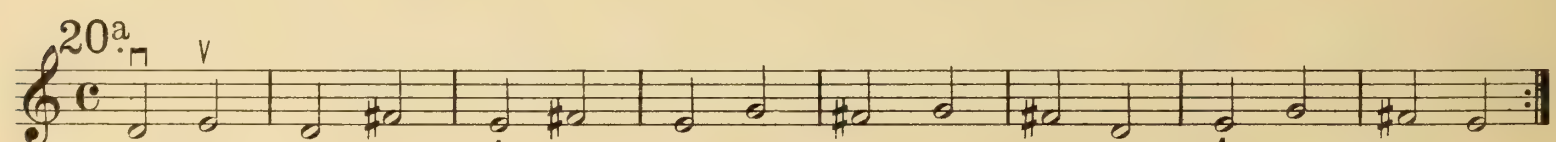
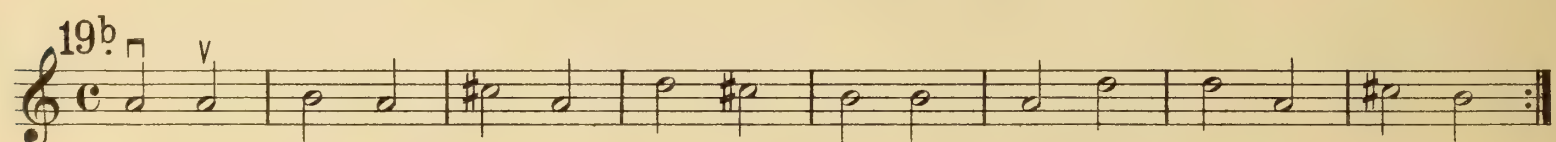
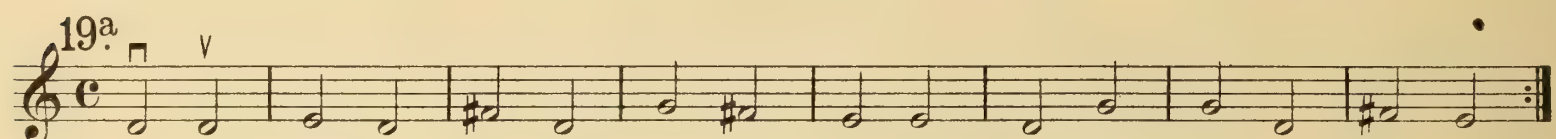
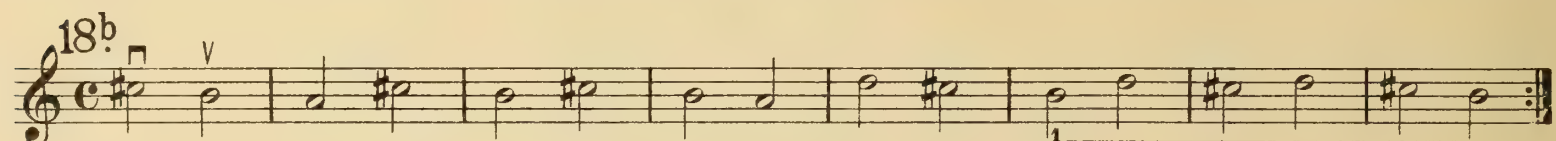
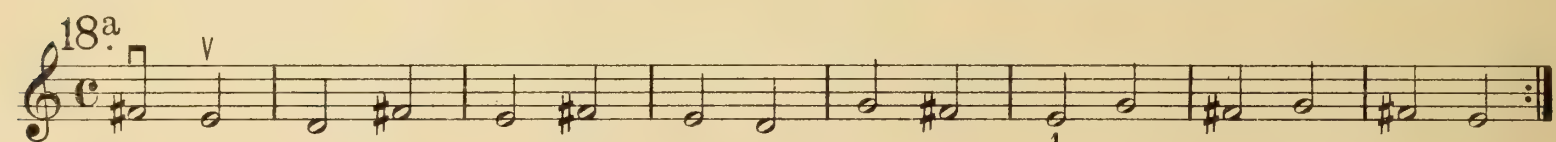
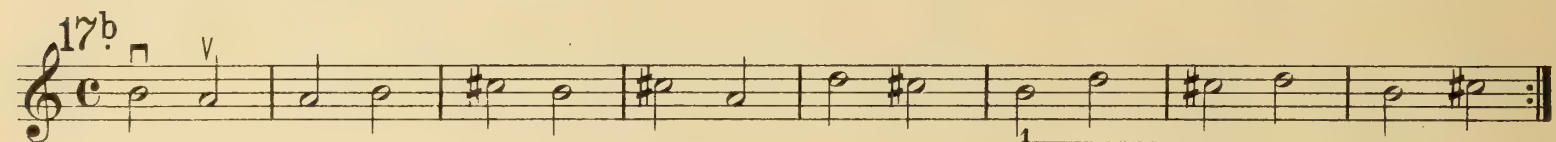
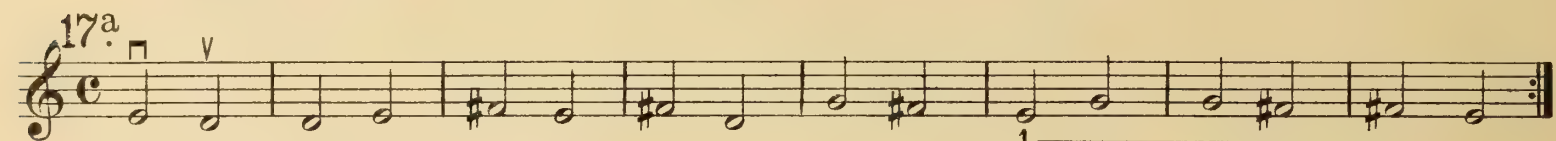
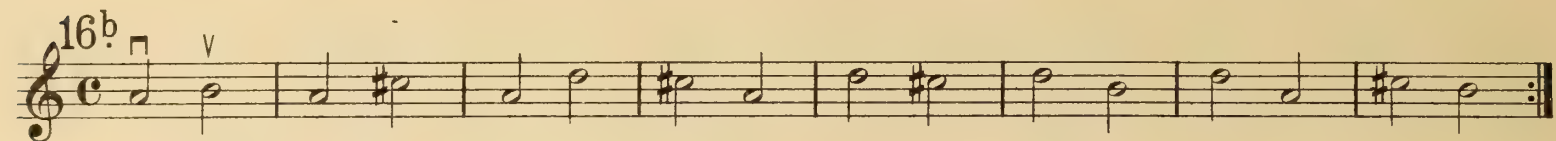
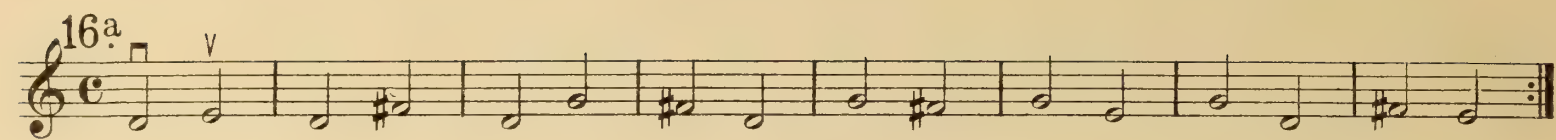
13^b

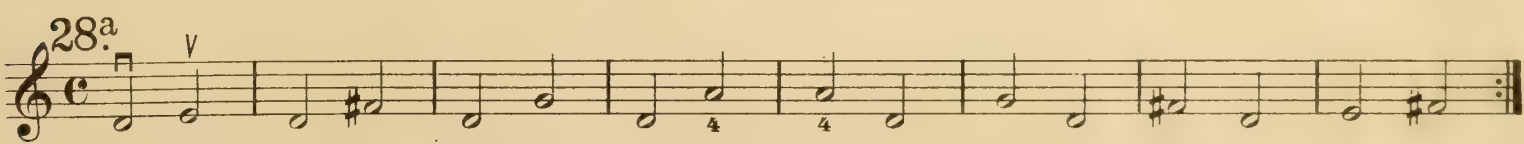
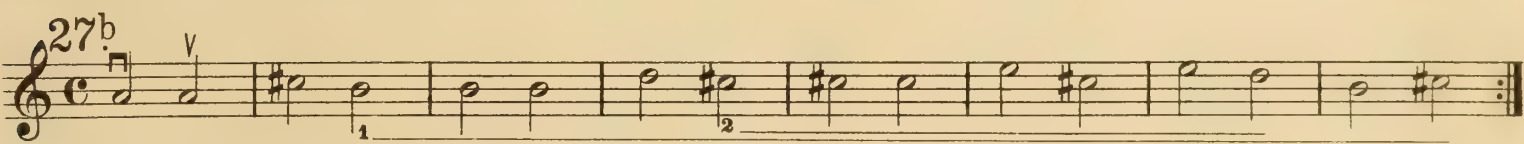
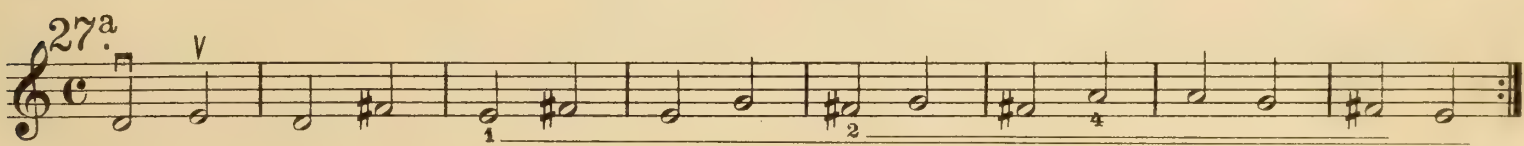
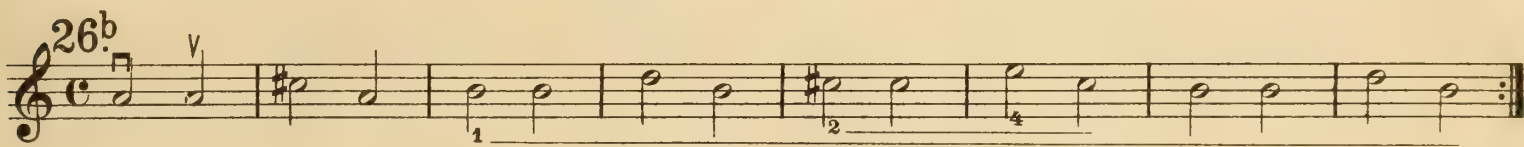
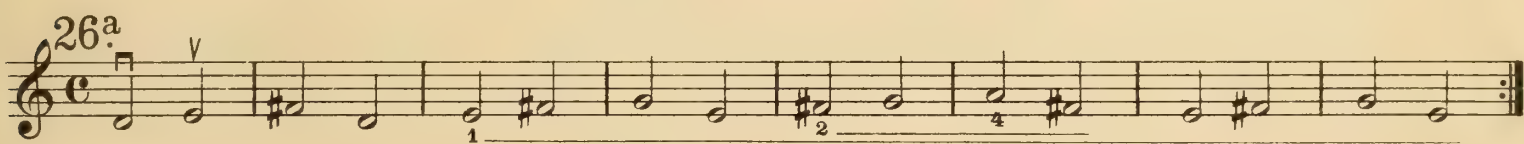
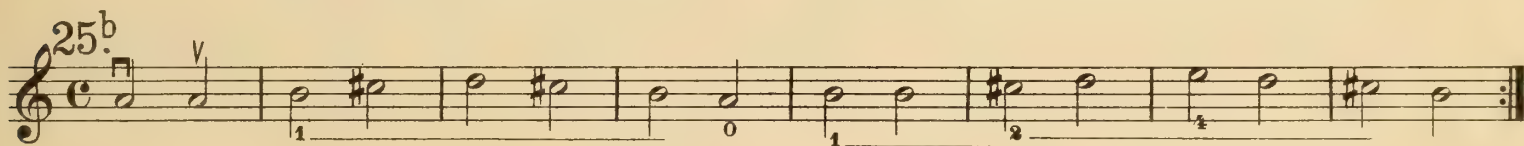
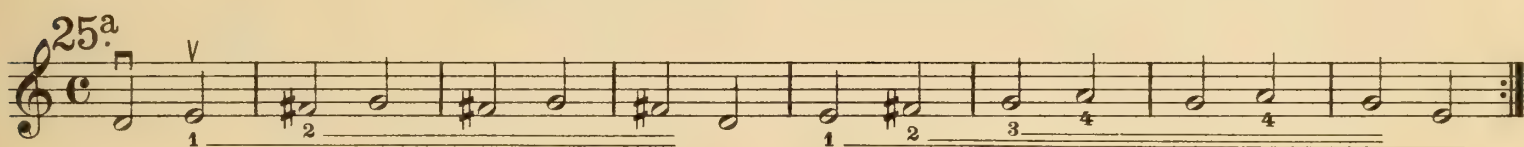
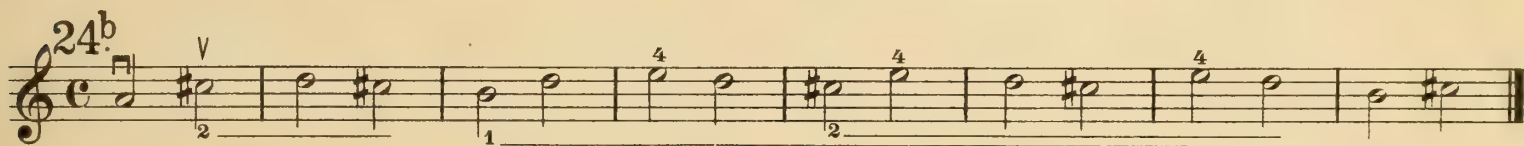
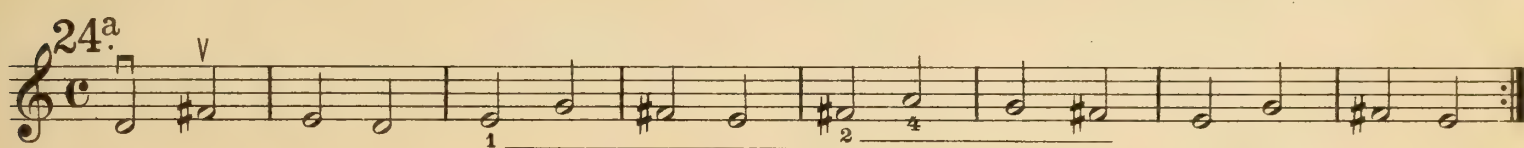
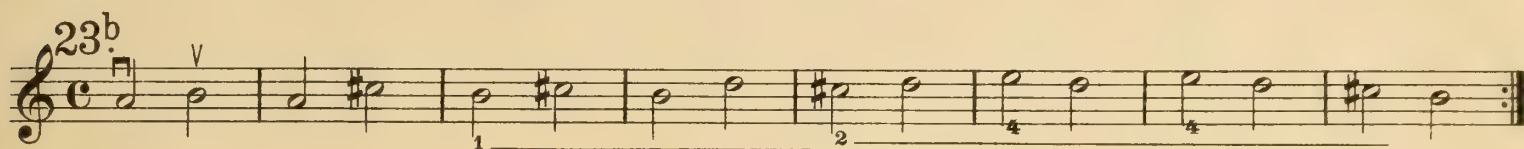
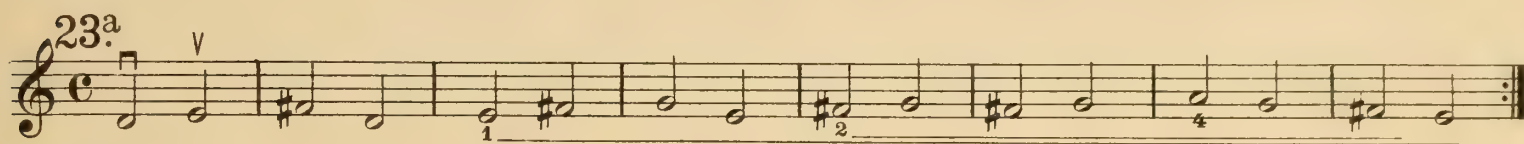
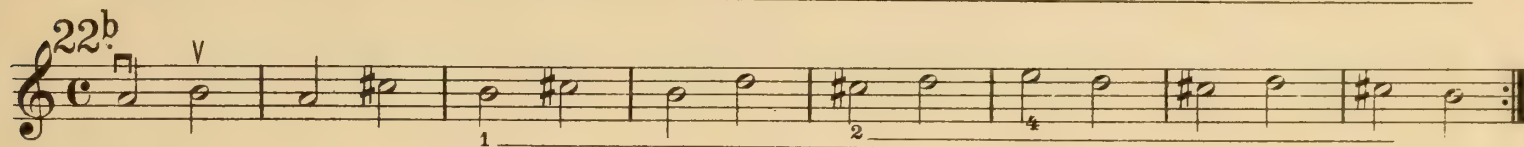
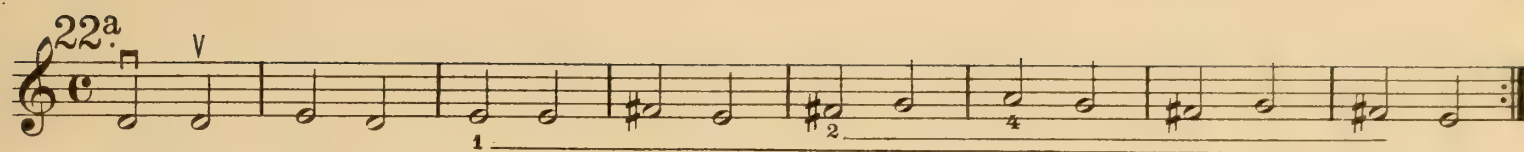
14^a

14^b

15^a

15^b





28^b

29^a

29^b

30^a

30^b

31^a

31^b

This musical score is for guitar, spanning measures 28b to 31b. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with guitar-specific markings like 'V' for vibrato, 'X' for bends, and '4' for barre. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4. The score is organized into systems, with measures 28b, 29a, and 29b on the first system; 30a and 30b on the second; and measures 31a and 31b on the third. Each system concludes with a double bar line and repeat dots. The notation is clear and professional, typical of a published guitar method book.

Für zwei Violinen.

Die obere Stimme spielt der Schüler, die untere der Lehrer.

For two Violins.

The upper part is played by the pupil, the lower by the master.

23

32^a

Andante (ruhig.)

32^b

Andante.

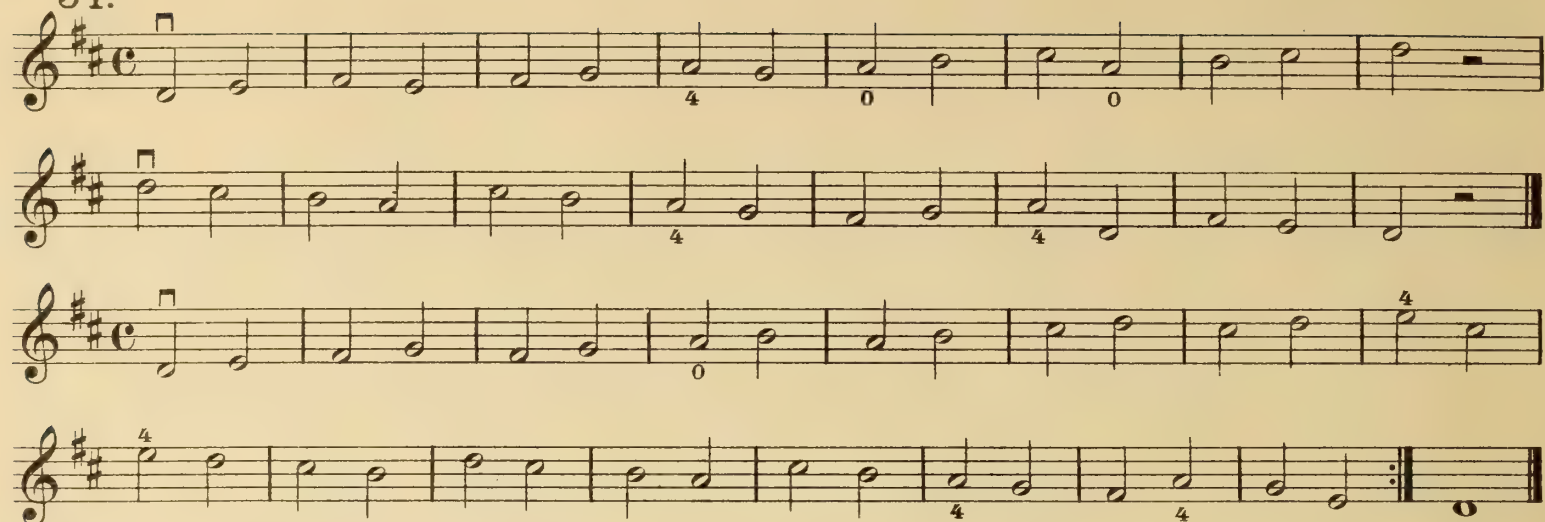
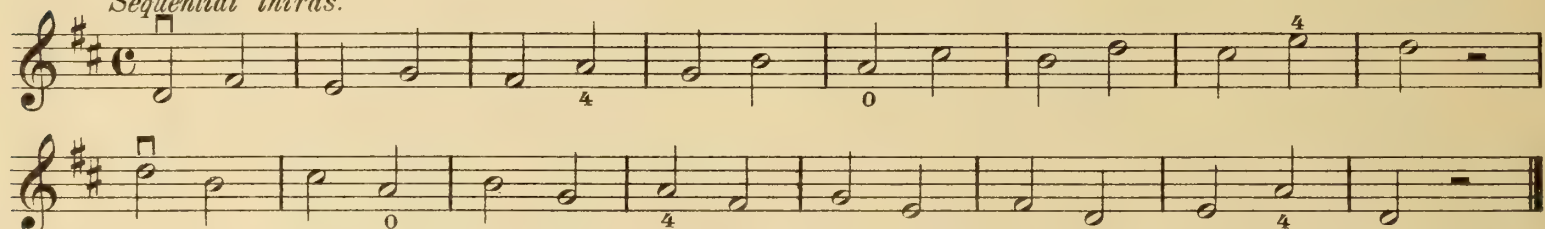
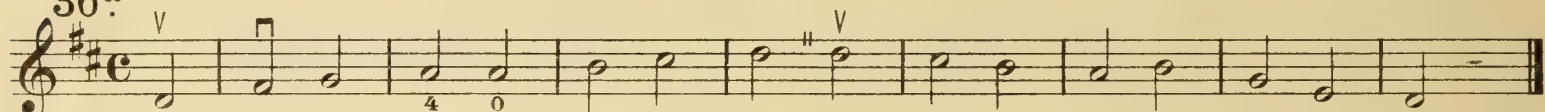
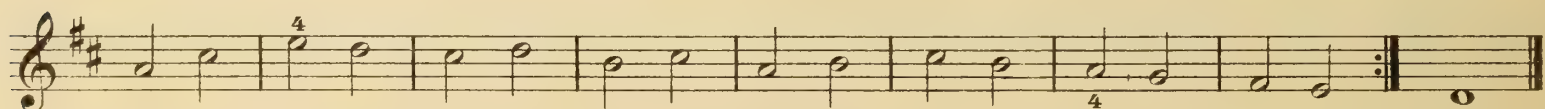
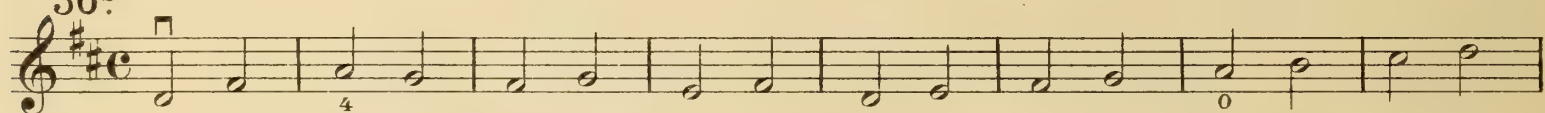
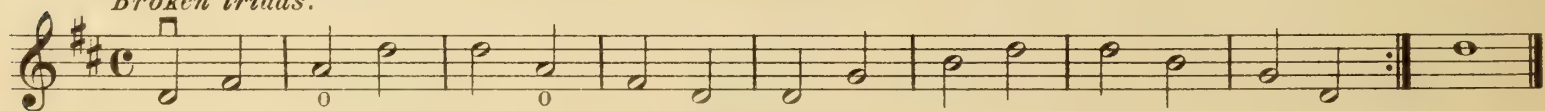
Verbindung der beiden Vierlinge zur Tonleiter.

Die beiden Vierlinge an einander gereiht, ergeben die Ddur-Tonleiter, so benannt, weil auf den Grundton D eine grosse Terz, fis, folgt. Die auf F und C bezüglichen Kreuze, welche diese Töne zu fis und cis machen, stehen nun der Einfachheit wegen immer nur noch am Anfang jeder Zeile.

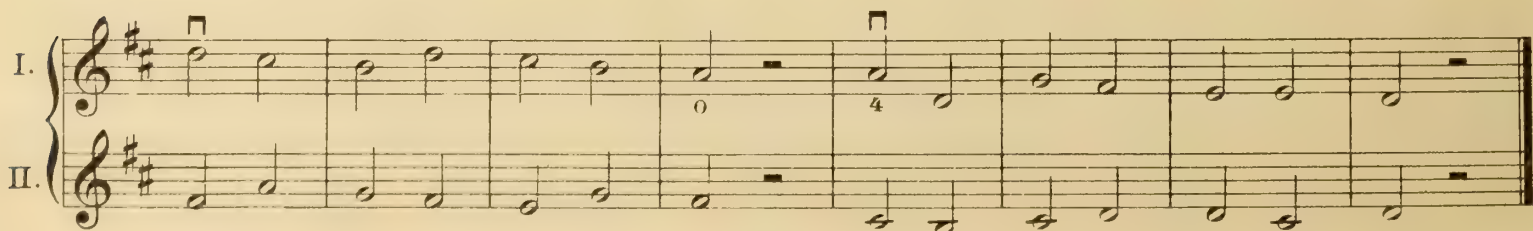
The connection of the two tetrachords with the scale.

The two tetrachords, placed in succession, form the D major scale, so called because the fundamental note D has F# as a major third. The sharps added to F and C, which raise these notes a semi-tone, are placed at the beginning of each staff for the sake of simplicity.

34.

35. Terzenfolge.
Sequential thirds.36^a.36^b.37. Gebrochene Dreiklänge.
Broken triads.

38. Moderato. (Mässig.)



39. Moderato.

25

I. *mf* *V* *4* *0*

II.

I. *4* *0*

II.

40. Moderato.

I. *mf* *4*

II.

I. *4* *0* *4*

II.

41. *V* *4*

0 1 2 3 4

V

0 1 2 0 1 2 3 2

0 2 1 3 4 3

1 2 1 2 3

42.

0 1 0 2 0 3 0 4 0 3 0 2 0 1

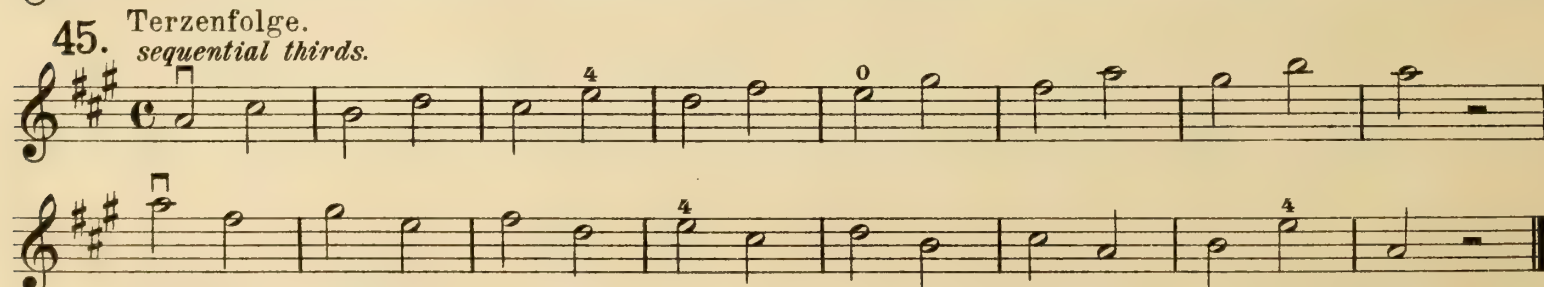
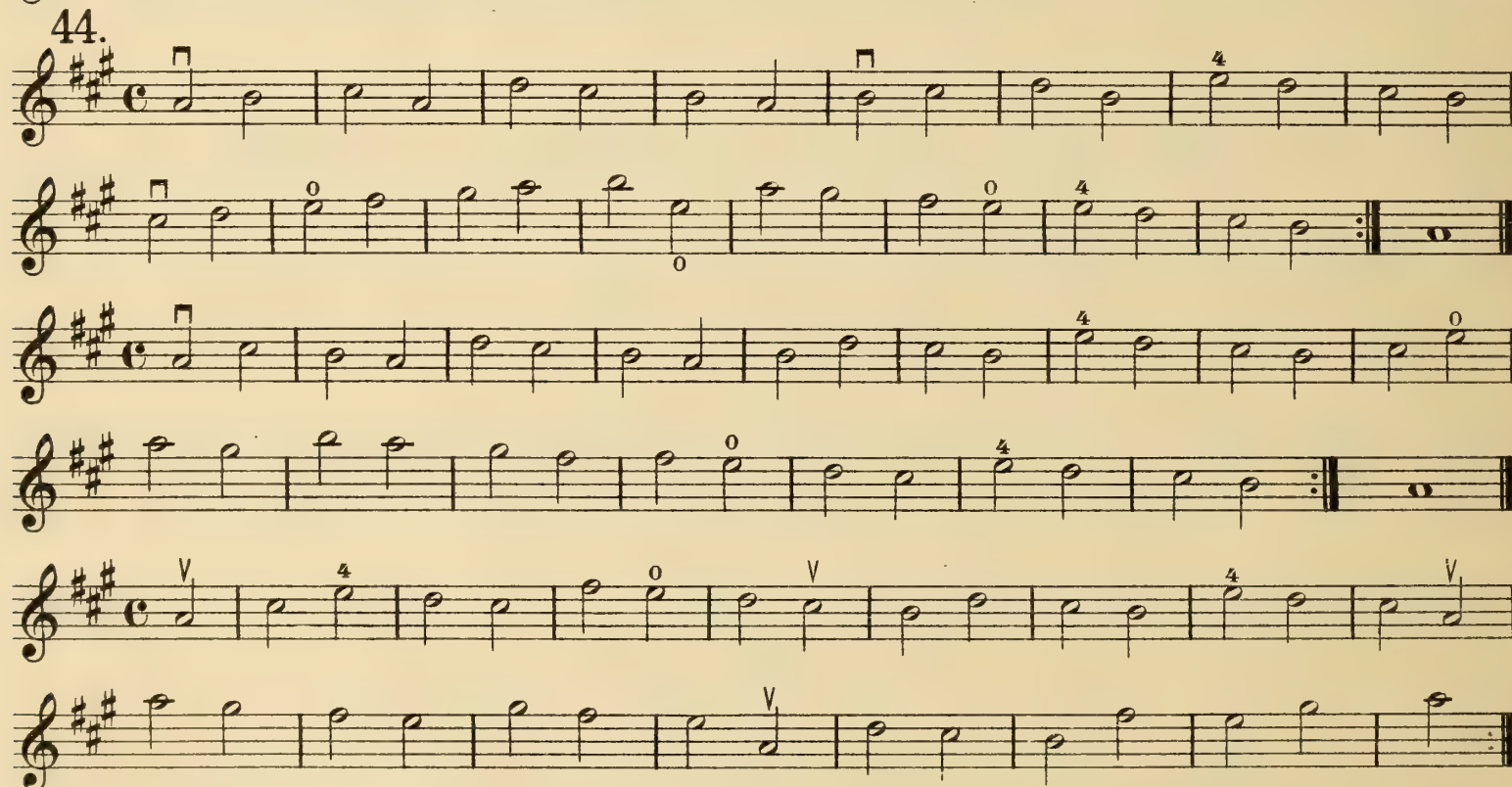
0 2 4 0 1 3 1



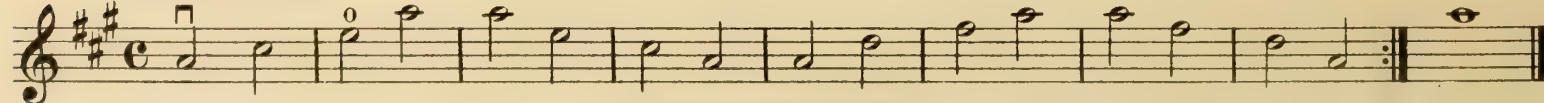
Die A dur- Tonleiter.
(Sopranlage.)

The scale of A major.

(Treble compass.)



Gebrochene Dreiklänge
Broken triads.



46.

Andantino (fliessend.)
(flowing.)

I. *mf*

II.

I.

II.

I.

II.

47.

Tempo di marcia.

I. *mf*

II.

Im Zeitmass eines Marsches.
In March time.

I.

II.

48.

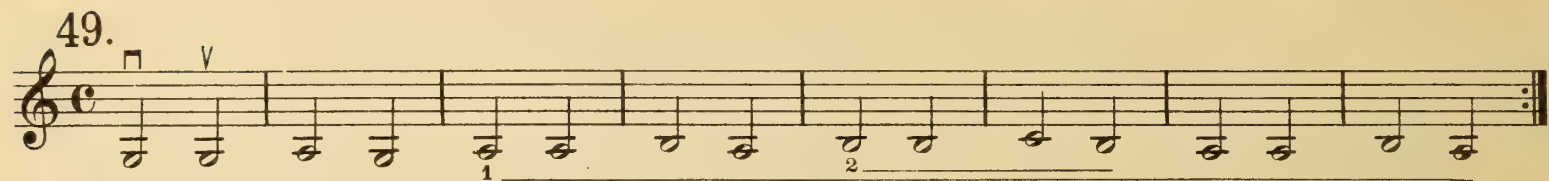
Moderato.

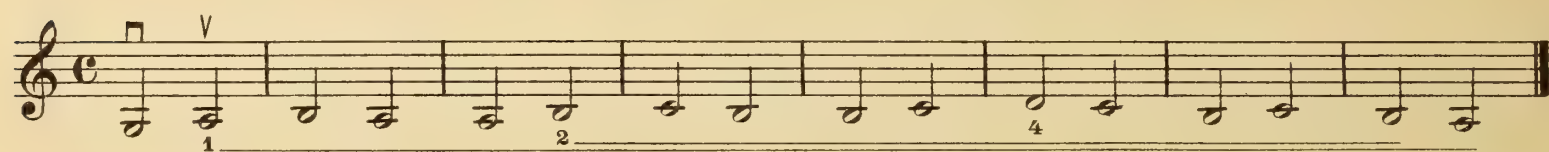
I. *mf*

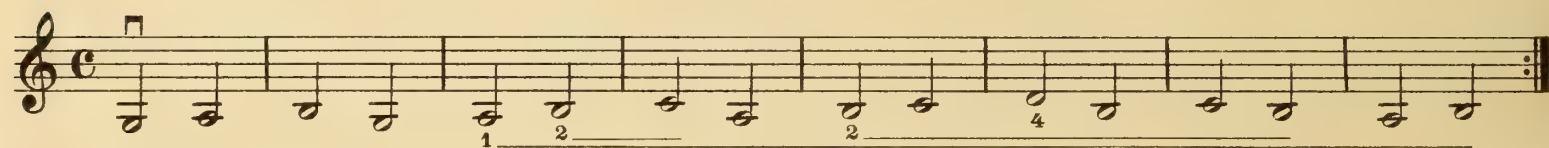
II.

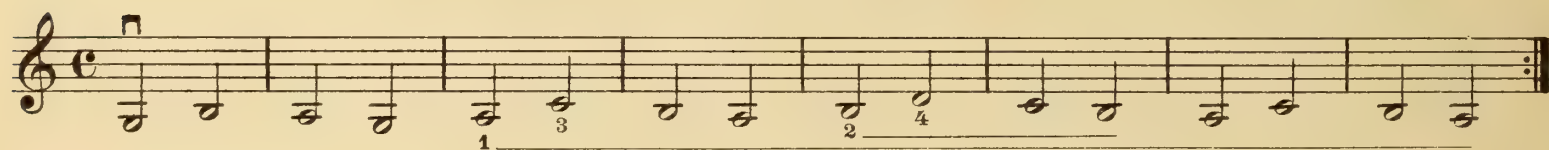
I. 

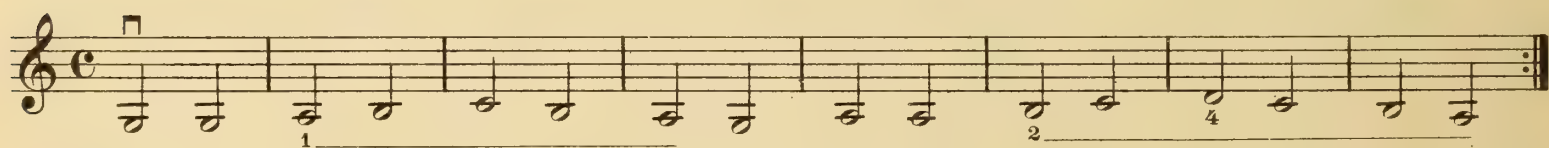
II. 

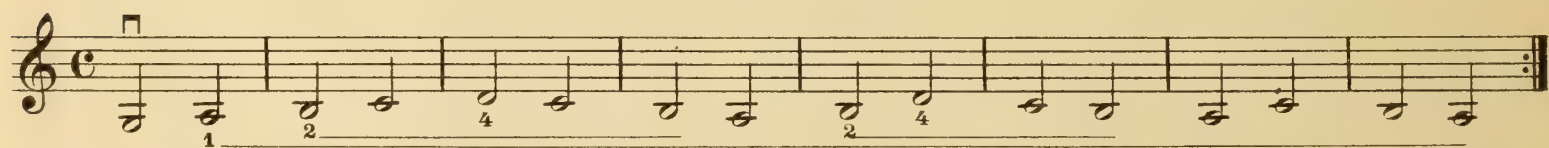
49. 

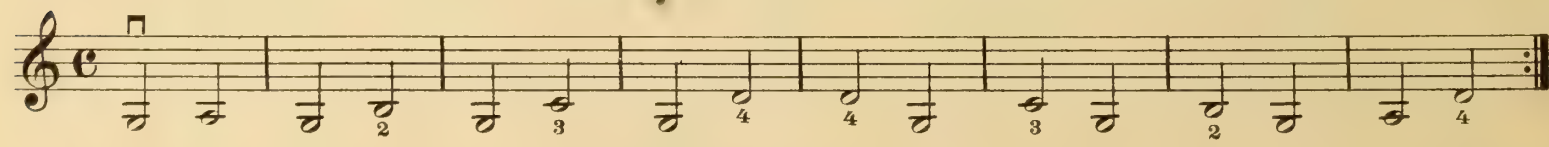


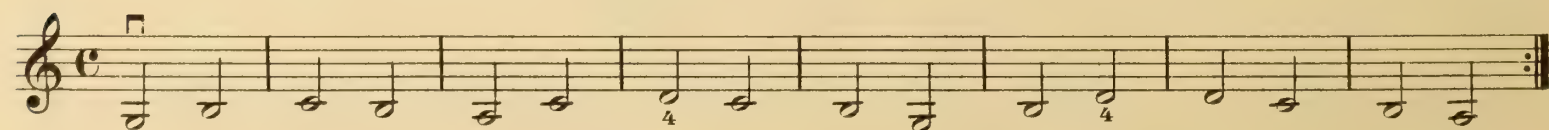










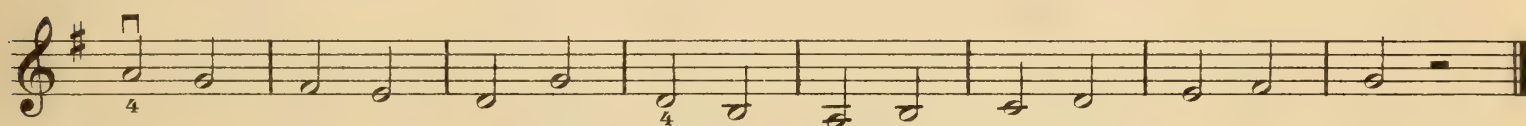
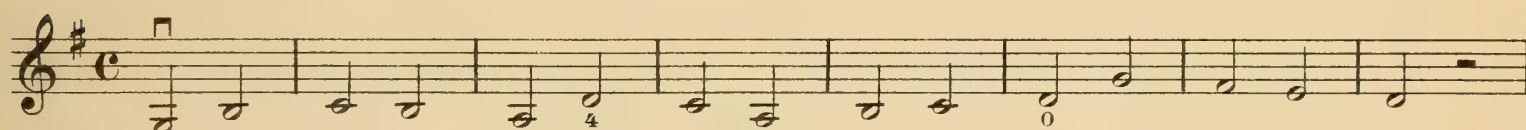
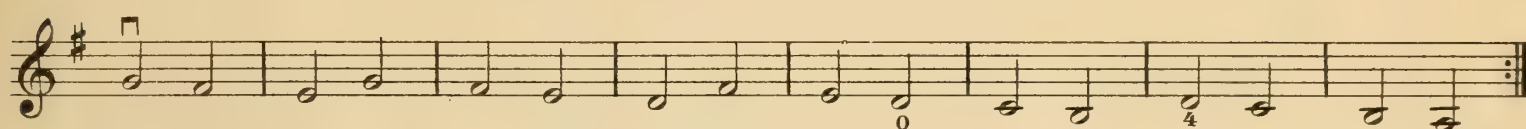
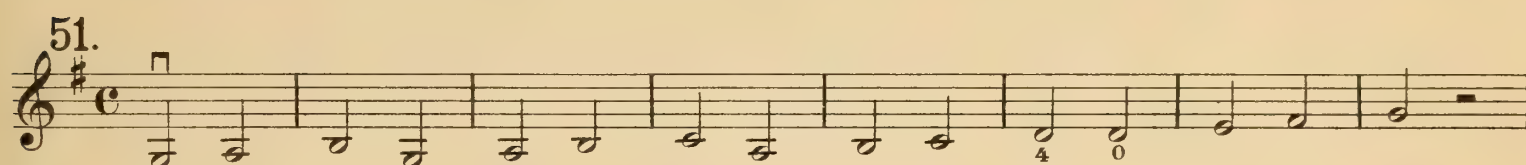
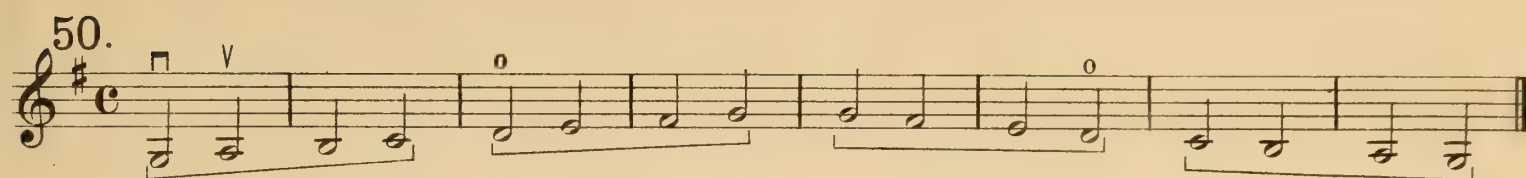
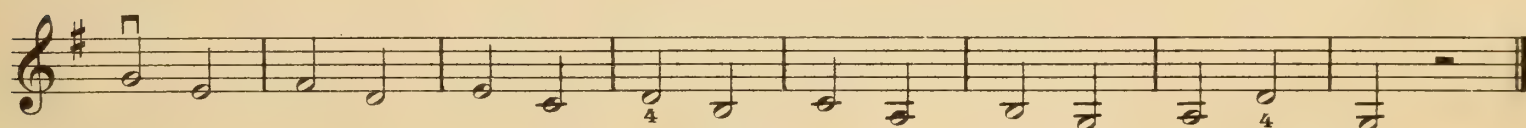
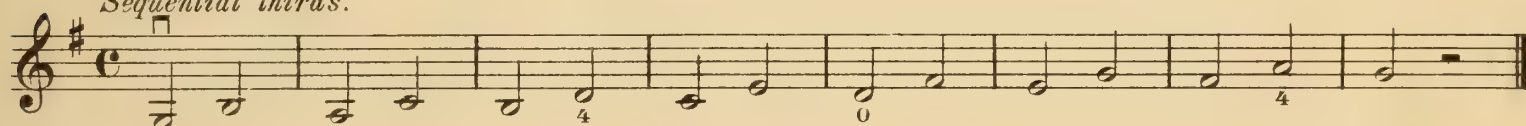


Die G dur-Tonleiter.

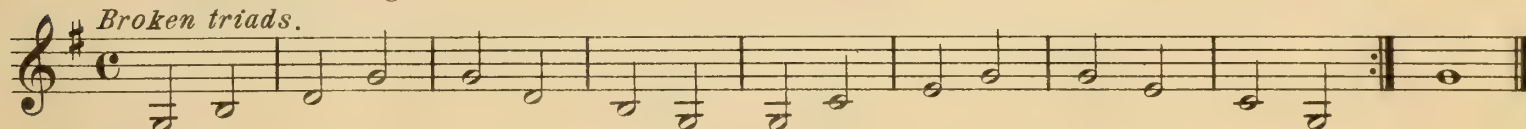
(Altlage.)

The scale of G major.

(Alto compass.)

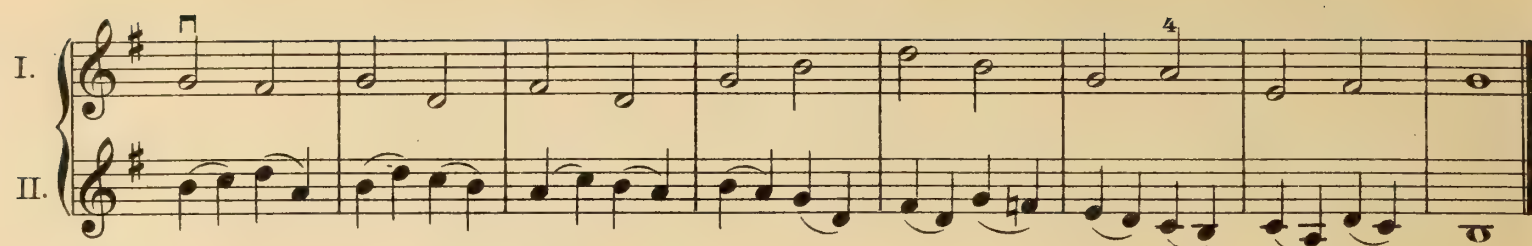
52. Terzenfolge.
Sequential thirds.

Gebrochene Dreiklänge.

Broken triads.

53. Moderato.



I. 

54.

Andante.

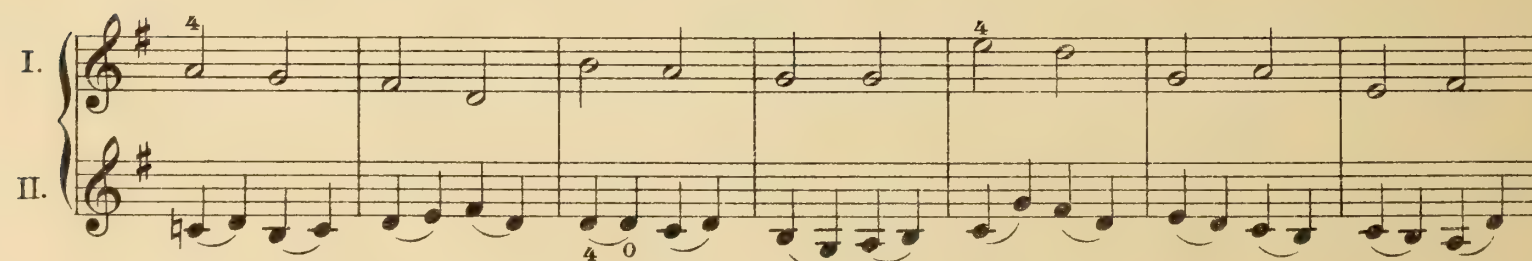
I. 

I. 

55.

Moderato.

I. 

I. 

I. 

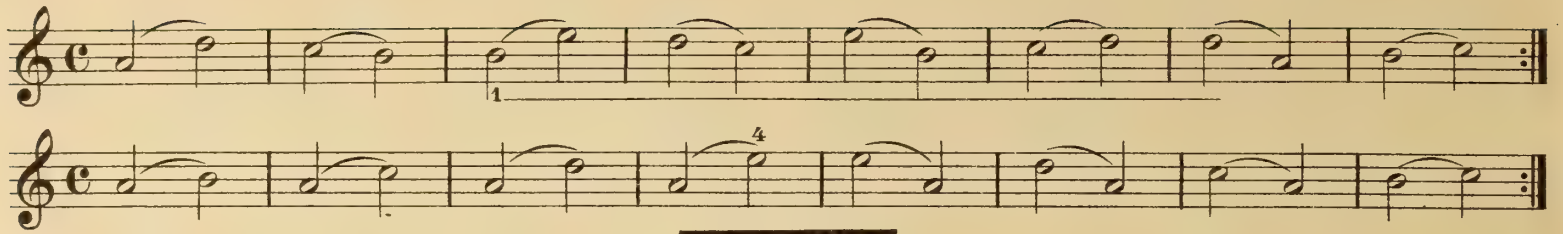
Zweite Griffart.

Zwei Töne von gleichem Zeitwert auf einen Strich gebunden (legato). Sowohl im Ab- wie im Aufstrich hat die zweite, angebundene Note genau in der Mitte des Bogens- und ohne Stoss!- einzutreten.

Second kind of stopping.

Two notes of equal value slurred, in one bow (legato). In the up-bow as well as in the down-bow stroke, the tied note must occur exactly in the middle of the bow, and without extra pressure.

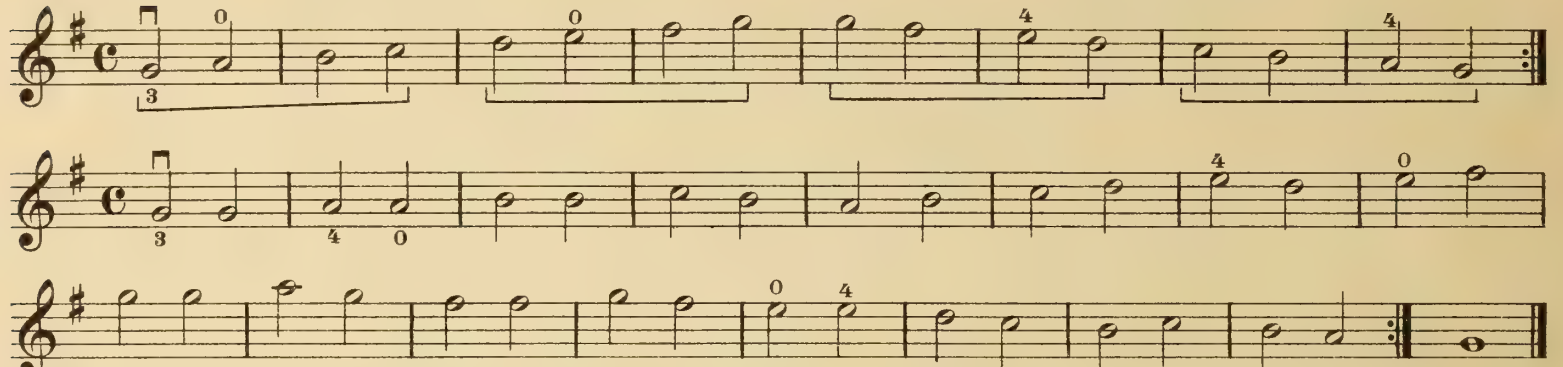
56.



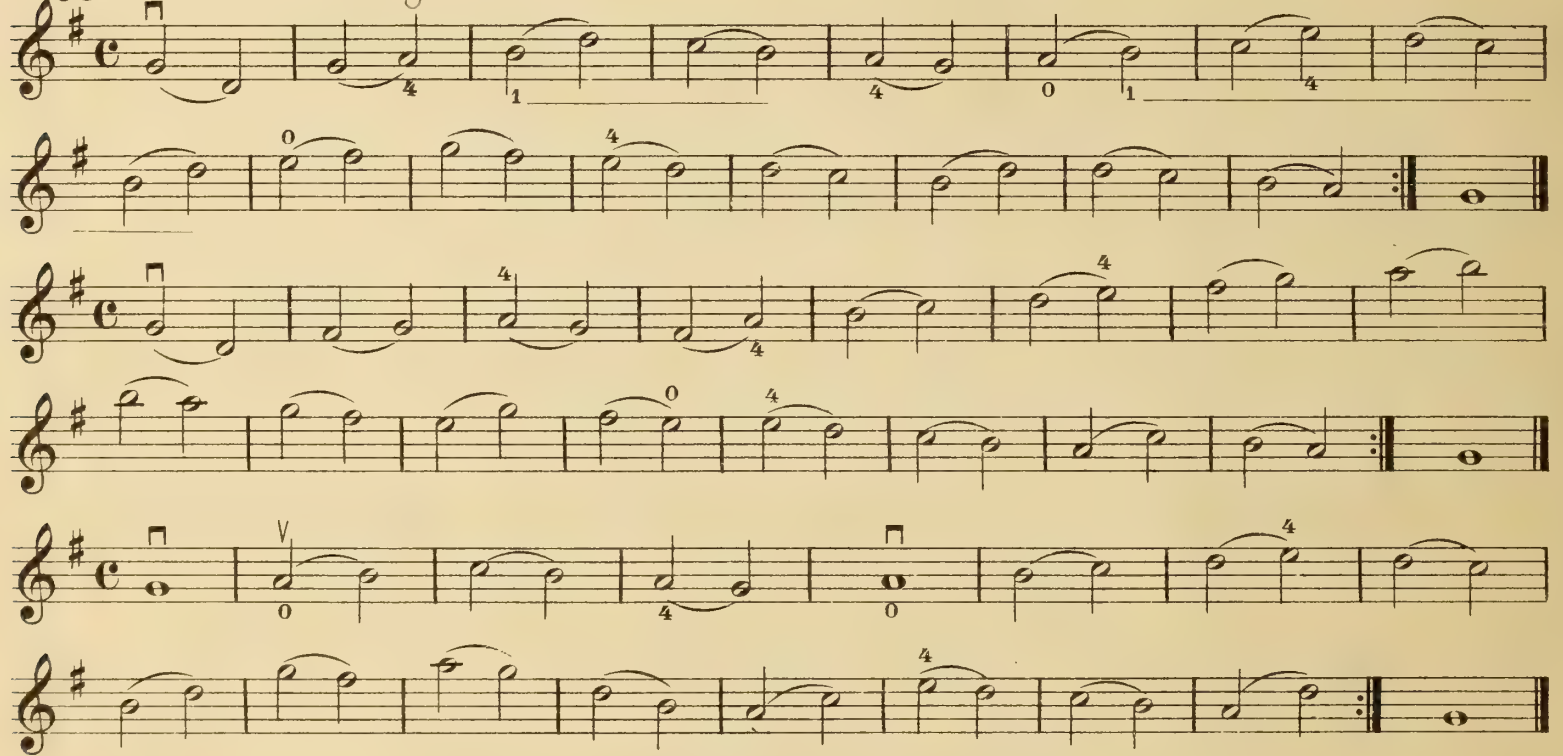
Die G dur- Tonleiter.

The scale of G major.
(*Treble compass.*)

59.



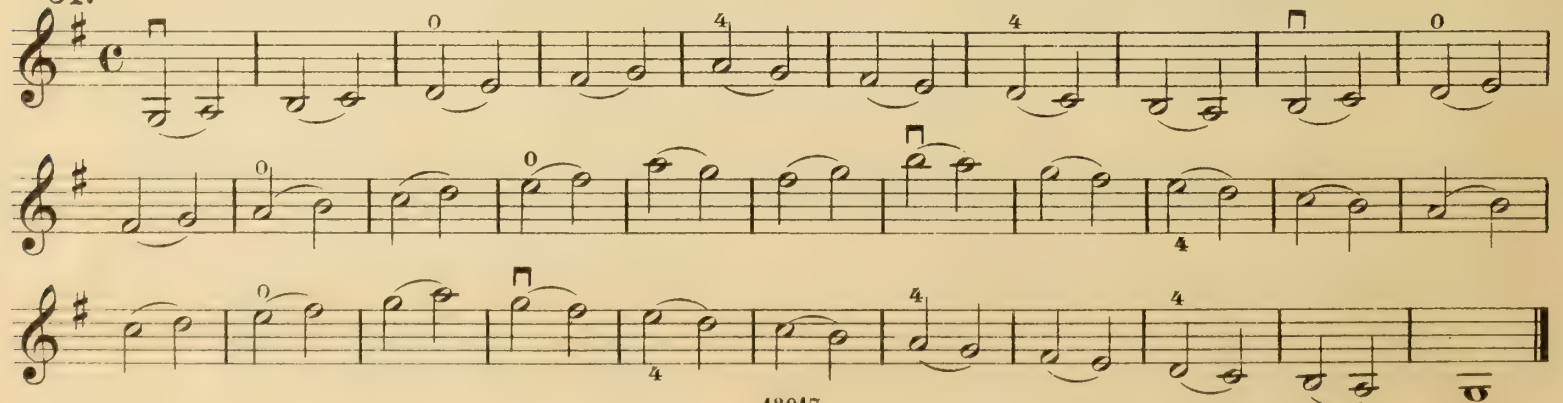
60.



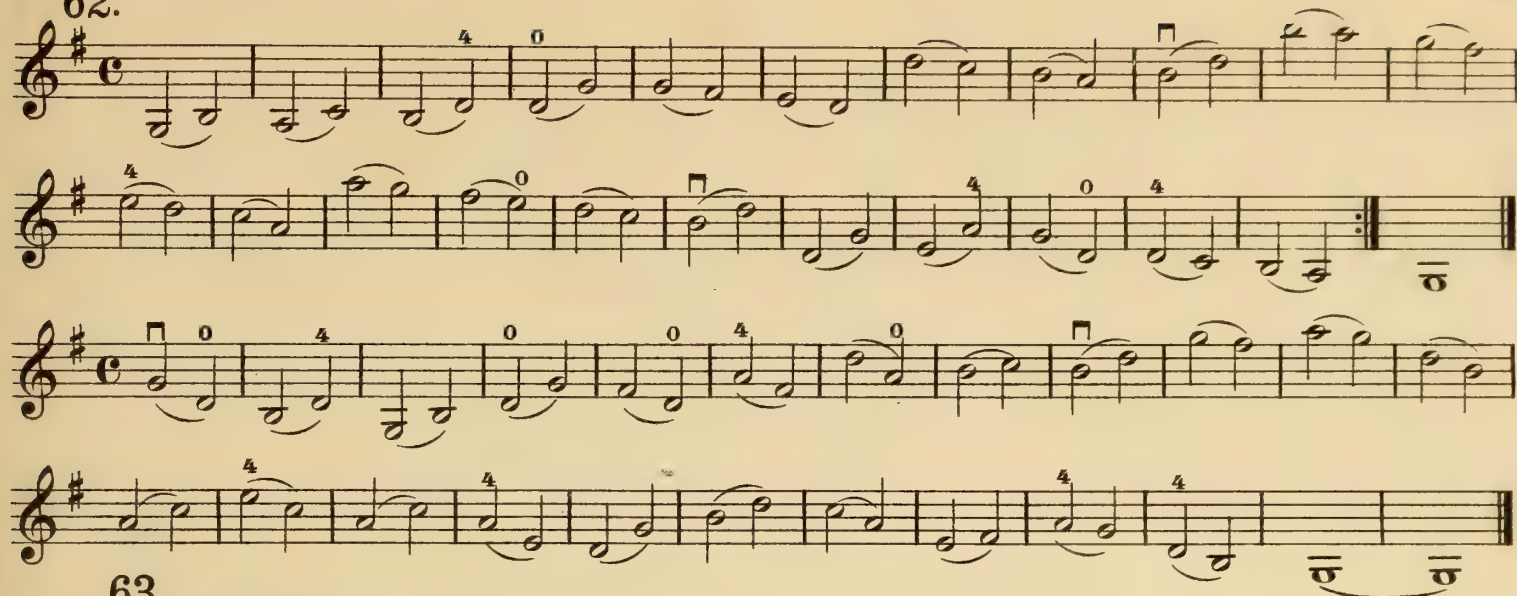
Verbindung der ersten
mit der zweiten Griffart.

Connecting the first and second kind of stopping.

61.

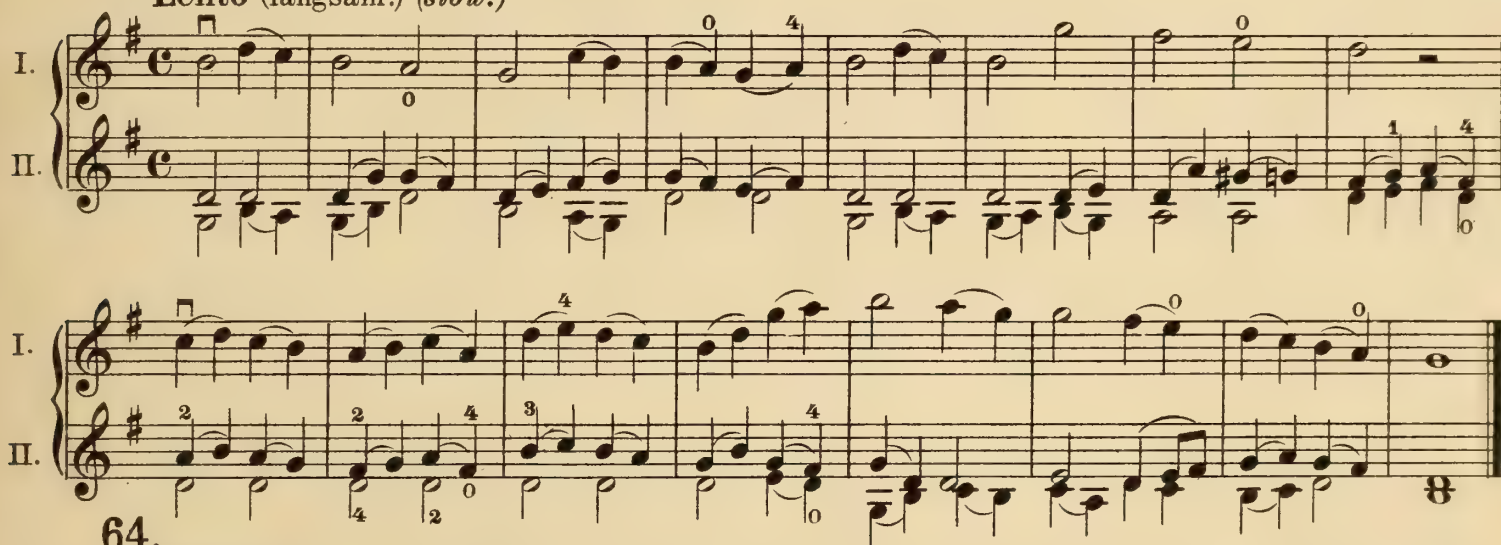


62.



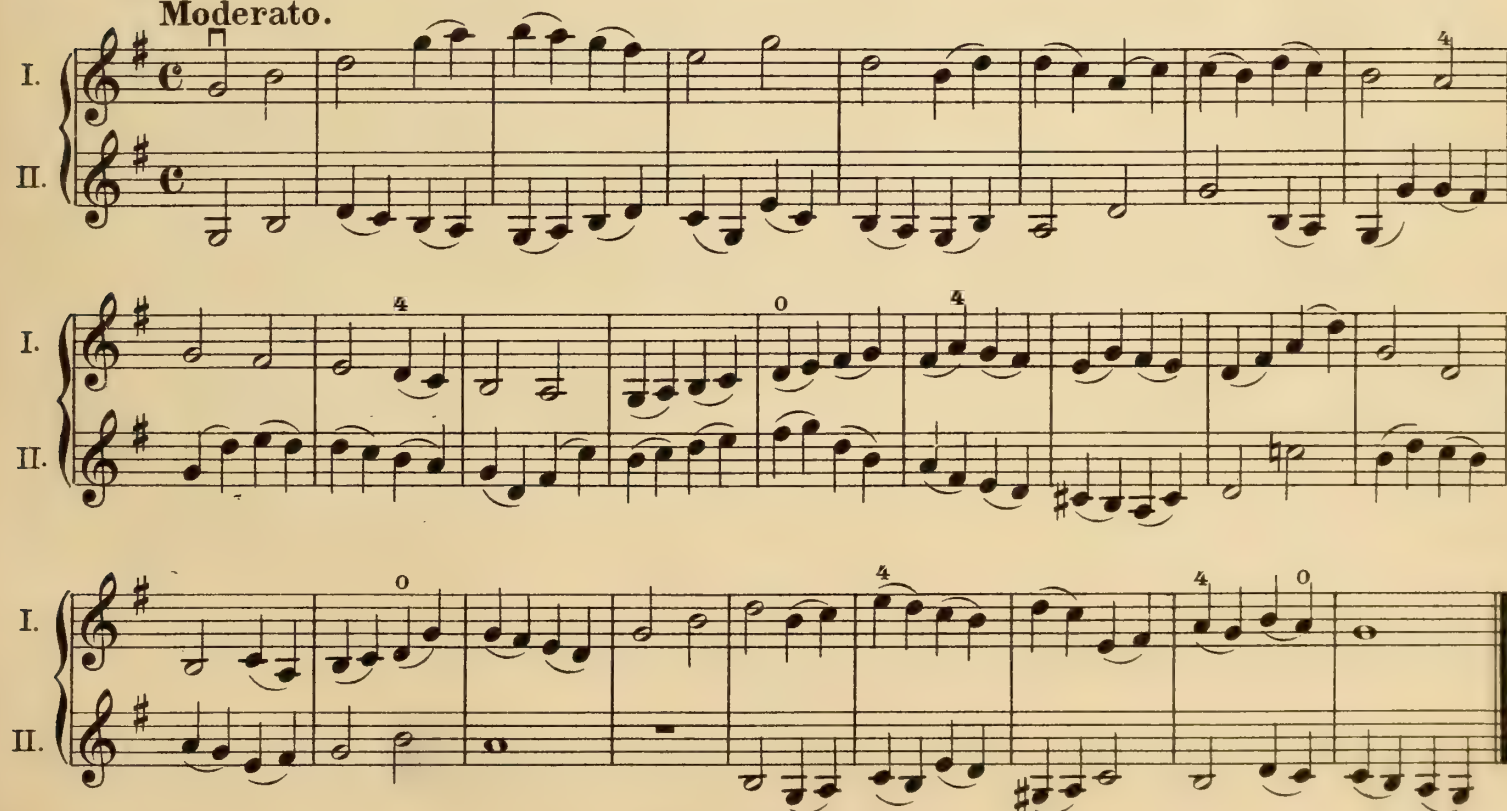
63.

63. Lento (langsam.) (*slow.*)



64.

Moderato.



Die C dur-Tonleiter.

(Altlage.)

The scale of C major.

(Alto compass.)

65.

66.

N.B!

N.B!

Der Unterarmstrich mit der oberen Bogenhälfte ($0\frac{1}{2}$).

Die Grundregel, daß lange Töne zu ihrer Erzeugung mehr Bogen erfordern als kurze, führt von selbst auf die Notwendigkeit einer sinnge-
mäßigen Bogeneinteilung, wenn Töne von ver-
schiedener Zeitdauer in Betracht kommen. Die
Zweiteilung des Bogens vermittelt uns die Be-
kanntschaft mit der wichtigsten aller Stricharten,
dem sogenannten Unterarmstrich. Er wird mit
der oberen Bogenhälfte ($0\frac{1}{2}$) — von der Mitte
zur Spitze und umgekehrt — gemacht, ohne
jede Beteiligung des Oberarmes. Die völlige
Lockerheit des Ellbogengelenkes ist dabei
die Hauptsache. Diese zu erreichen, darf weder
Zeit noch Mühe gespart werden, denn sie ist die
unerläßliche Bedingung für jedes freie Passagenspiel.

Bevor der Schüler an das Studium des Unter-
armstriches herangeht, seien ihm nochmals die wich-
tigsten Regeln einer guten Bogenführung ans Herz
gelegt: die Saiten sind rechtwinklig anzustreichen,
und zwar zunächst immer noch genau in der Mitte
zwischen Steg und Ende des Griffbrettes. Der mäßige
Druck, der zur Hervorbringung eines klang-
schönen *mf* mit den Fingern auf die Stange aus-
geübt wird, muß sowohl im Ab- wie im Aufstrich
unveränderlich bleiben. Die Normalstellung, aus
welcher der Bogen in seiner Mitte auf die Saiten
gesetzt wird, soll so wenig als möglich gestört,
also das Einziehen des Handgelenkes an der Spitze
ebenso vermieden werden, wie das Herausdrücken
desselben in der Mitte oder am Frosch. Der Dau-
men, in seinem Mittelgelenk nach außen geknickt,
sei von kautschukartiger Nachgiebigkeit und der
kleine Finger mit seiner Kuppe in stetiger Fühlung
mit der Bogenstange. Der Ellbogen hat immer
ein wenig tiefer zu stehen als das Handgelenk.
— Man übe fleißig vor dem Spiegel, um die ge-
samte Körperhaltung zu übersehen und Sorge da-
für, daß sich die Striche lückenlos und weich an-
einander schmiegen, also zwischen den Tönen
weder eine Pause entsteht, noch ein stoßweises
Ansetzen des Bogens bemerkbar wird.

The fore-arm stroke with the upper half of the bow ($U\frac{1}{2}$).

*The fundamental principle, that the longer the
note the greater the amount of bow required for its
production, proves the necessity of an intelligent division
of the bow when considering notes of unequal time value.
The following will show that the division of the bow
into two parts is the best means of making us acquaint-
ed with the most important of all kinds of bowing,
namely the so-called fore-arm stroke. This is made
with the upper half of the bow ($u\frac{1}{2}$) from the centre
to the point and back again without using the upper-
arm at all. Here absolute freedom of the elbow-
joint is the chief matter, to attain which no pains
should be spared, for it is indispensable to the perfor-
mance of running passages. Before the pupil approaches
the study of the fore-arm stroke, let the rules for the
correct management of his bow be once more pointed
out to him: the bow must be drawn at right-angles
across the strings and always exactly between the bridge
and the end of the finger-board. The pressure of the
fingers on the bow necessary to produce a good-sounding
mf, must remain exactly the same in the up-bow
stroke as in the down-bow stroke. The natural position
obtained by placing the centre of the bow across the
strings, must be altered as little as possible, and the
drawing-in of the wrist when bowing at the point, must
be as much avoided as the pushing-out of the same,
when bowing at the middle or at the nut of the bow.
The thumb must be yielding and flexible, and its
middle-joint slightly bent out; the point of the little
finger should be in constant touch with the bow. The
elbow should be kept a little lower than the wrist.
The pupil should assiduously practise before a mirror,
so that he may have the entire position of his body
under observation; he should see that no breaks take
place in the strokes, which must follow one another
evenly and smoothly; also that no pauses or rough
sounds occur in changing from the one stroke to the other.*



Vorübungen auf einzelnen Saiten. | Preparatory exercises on single strings.

0 1/2 4 0 0 1/2 0 1/2 0 1/2

mf

67. Moderato.

0 1/2 4 0 0 4

mf

Morgenlied.

Morning Song.

68. V 4 0 V 4 Scholimus. V

I. Er - wacht von süs - sem Schlum-mer, ge - stärkt durch sanf - te Ruh', jauchzt,

II.

I. Va - ter, frei von Kum - mer, Preis un - ser Herz dir zu!

II. (Lavater.)

In den folgenden Übungen und Volksliedern sind die halben Noten mit ganzer, die Viertelnoten mit halber Bogenlänge auszuführen. Als Ergänzung der Zweitheilung tritt zum Unterarmstrich die Anwendung der unteren Bogenhälfte $U\frac{1}{2}$ neu hinzu. Bei der Bewegung des Oberarmes vermeide man vor allem eine zu hohe Stellung des Ellbogens, damit der Ton nicht gepresst oder kratzig klingt.

In the following exercises and folksongs minims are to be played with whole-bow strokes, and crotchets with half-bow strokes. The use of the lower half of the bow appears here as the completion of the division of the bow into two parts. In moving the upper arm one must avoid raising the elbow too much, in order to prevent the production of a pressed, or rasping tone.

69. GB. $O\frac{1}{2}$ GB. $U\frac{1}{2}$

Der Morgen im Lenze.

A Morning in Spring.

70. $U\frac{1}{2}$ $O\frac{1}{2}$ V J. A. P. Schulz.

I. Wie rei-zend, wie won-nig ist al - les um - her! am Hü-gel wie son - nig, wie schat-tig am

II.

I. V
 II.

Wehr! Dort spiegeln sich Er - len im blau - en Kry - stall, hier wie - gen sich Schmerlen im to - sen - den Fall. (W.G.Becker)

Weihnachtslied.

Christmas Song.

71. $U\frac{1}{2}$ $U\frac{1}{2}$ Ch. H. Rinck.
 I. $U\frac{1}{2}$
 II.

Al - le Jah - re wie - der kommt das Christus - kind auf die Er - de nie - der, wo wir Menschen sind. (W. Hey)

Danklied.

Thanksgiving Song.

72. V C. J. Schulz.
 I. V
 II.

Dan - ket dem Herrn! Wir dan - ken dem Herrn; denn er ist freund - lich und sei - ne Gü - te

I. $U\frac{1}{2}$
 II.

wäh - ret e - wig - lich, sie wäh - ret e - wig - lich, sie wäh - ret e - wig - lich.

73. Moderato.

Mazas.

I. $U\frac{1}{2}$
 II.

I. $U\frac{1}{2}$
 II.


I. $U\frac{1}{2}$
 II.

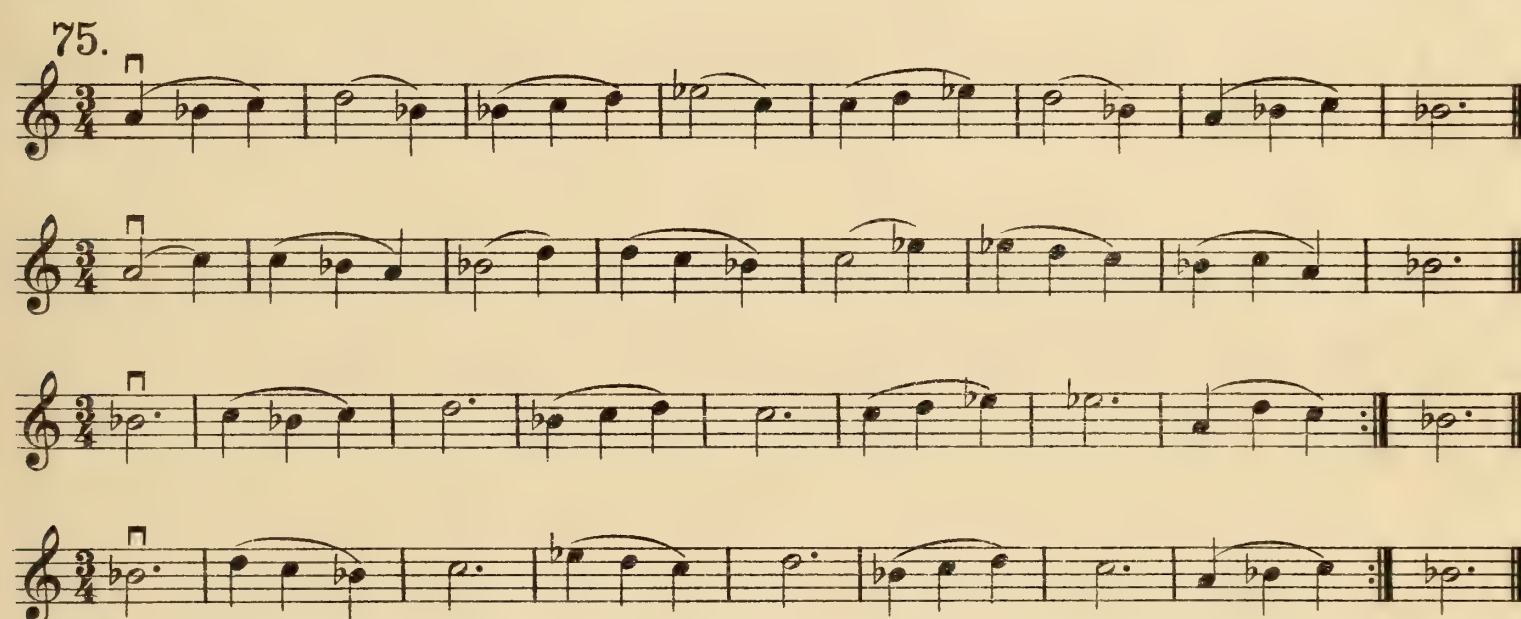
Dritte Griffart.

Dreiteilung des Bogens.

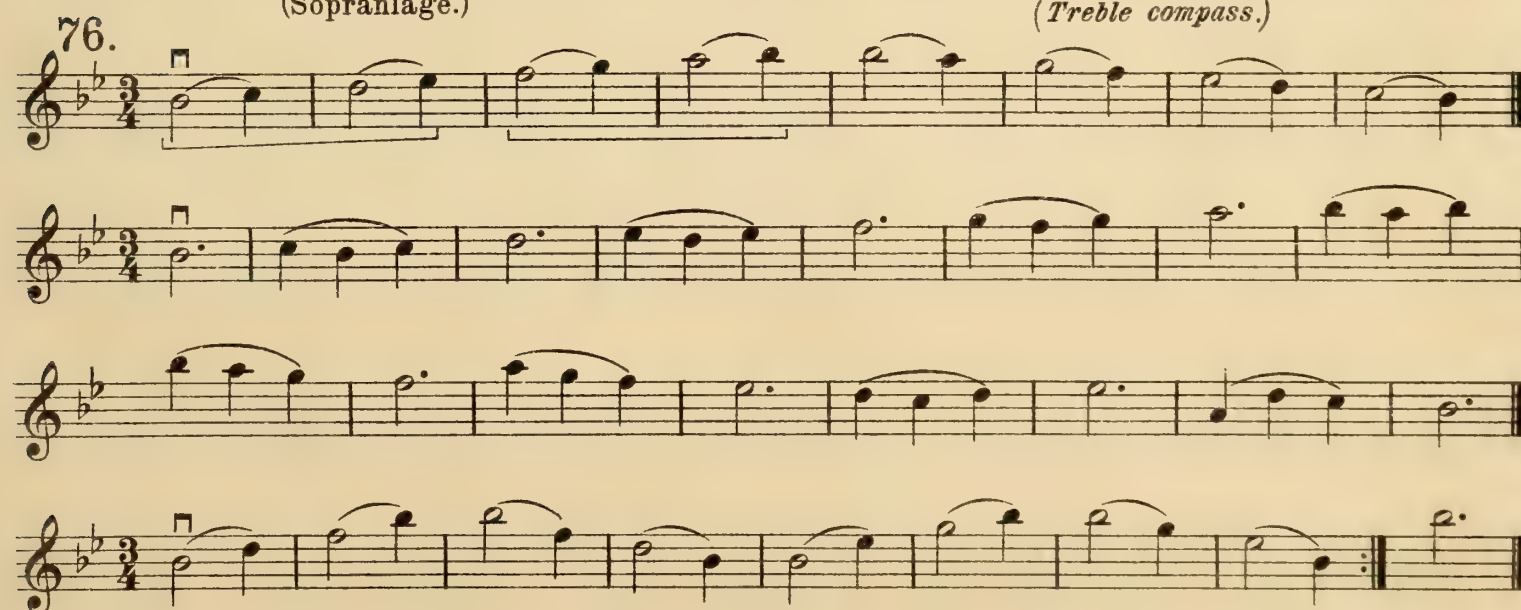
Third kind of stopping.

The division of the bow into three parts.

74. 

75. 

Die B dur-Tonleiter.
(Sopranlage.)The scale of B^b major.
(Treble compass.)

76. 

77. Moderato.

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.

Vierteilung des Bogens.

Die Es dur- Tonleiter.

The division of the bow into four parts.

The scale of E^b major.

78.

G B.

Die F dur-Tonleiter.

The scale of F major.

79.

G.B.

80.

G.B.

I. *mf*

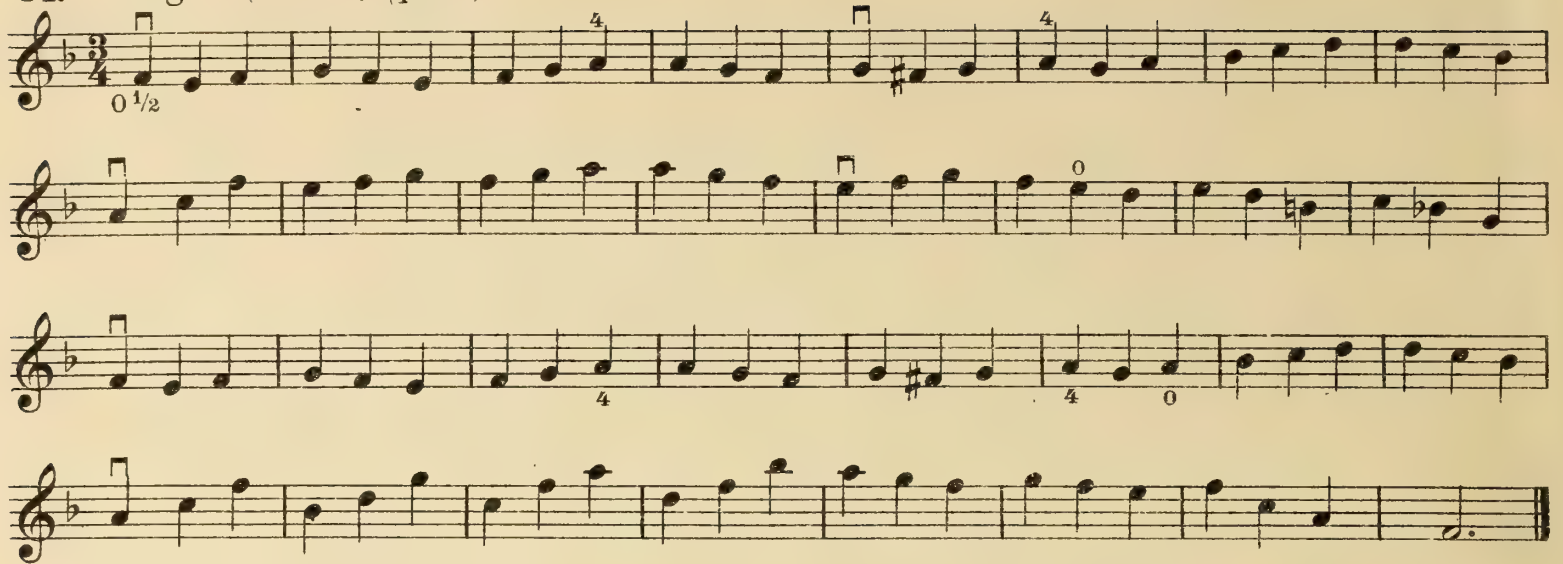
II.

I. *f*

II.

I. *mf*

II.

81. Allegro (schnell.) (*quick.*)

a) Zwei getrennte Töne von gleicher Dauer auf einen Strich.

Der Schüler hat sich zunächst damit zu bescheiden, die beiden Töne im Aufstrich durch eine kurze Pause in der Bogenmitte von einander zu sondern, ohne den Bogen selbst von der Saite zu entfernen. Erst wenn es ihm gelingt, die beiden Noten zwar getrennt, aber ohne Ruck an einander zu reihen, mag er versuchen, die Sonderung durch ein geringes Aufheben des Bogens zu bewerkstelligen. Dabei hat der kleine Finger, der ja mit seiner Kuppe stets auf der Stange ruhen soll, das Gewicht des Bogens zu balancieren. Die Schwierigkeit beruht darin, den Bogen nicht zu hoch zu heben (höchstens 1^{cm}) und ihn nach der dadurch entstandenen Pause so mild wieder auf die Saite zu legen, dass die Stange nicht zittert und keinen Ruck verursacht. Diese Strichart wird bei ausdrucksvollen Gesangstellen häufig gebraucht; ihre gründliche Aneignung, die freilich viel Geduld erfordert sei deshalb angelegentlich empfohlen.

a) Two separated notes of equal value in one up-bow stroke.

The pupil has now before him the execution of two separate notes in one up-bow stroke; this is done by pausing slightly when the middle of the bow is reached, but without taking the bow from the string. It is only when he is able to bring the two distinctly separated notes very close together without a jerk, that the pupil may attempt to produce the same effect by slightly raising the bow from the string. In this the weight of the bow should be balanced by the little finger, the tip of which must always rest on the stick. The chief difficulty lies in preventing the bow from rising too much (at the most it should not be raised more than one centimetre), and, after the necessary pause, in placing it on the string again without allowing it to tremble or jerk. This sort of bowing is greatly used in cantabile passages which have to be played with much expression. To gain complete mastery over it requires much patient study, and it is therefore earnestly recommended to the pupil.

82. Sostenuto (gehalten)



J. A. P. Schulz.

83. $U \frac{1}{2}$ G. B. $U \frac{1}{2}$ G. B.

I. Der Mond ist auf - ge - gan - gen, die gold' - nen Ster - ne pran - gen am

II.

$U \frac{1}{2}$

I. Him - mel hell und klar, der Wald steht schwarz und schwei - get, und

II.

I. aus dem Wie - sen stei - - get der wei - sse Ne - bel wun - der - bar.

II. (M. Claudius.)

b) Zwei getrennte Töne verschiedener Dauer auf einen Strich.

Im Abstrich hat die Trennung der beiden Töne durch eine Pause zu geschehen, ohne dass der Bogen die Saite verlässt; im Aufstrich mag die Sonderung durch Aufheben versucht werden. Der Schüler gewöhnt sich auf diese Weise allmählig daran, den Bogen wirklich zu tragen, nicht mit seinem Gewicht auf den Saiten ruhen zu lassen. — Sinngemässe Bogeneintheilung: Die halbe Note erhält $\frac{2}{3}$, das Viertel den Rest der Bogenlänge! —

b) Two separate notes of unequal value in one stroke.

In the down-stroke the separation of the two notes must be obtained without the bow leaving the string; in the up-stroke the separation may be attempted by lifting the bow. In this way the pupil gradually becomes accustomed to carry his bow, and not to allow its weight to always rest on the strings. A suitable division of the bow is as follows: the minim receives two thirds, and the crotchet the remaining length of the bow.

84. G. B.

4 0

simile (ebenso)

4

44 Dritte Griffart transponirt
(versetzt).

(Bogeneintheilung: Die punktirte halbe Note $\frac{3}{4}$,
das Viertel den Rest der Bogenlänge.)

Third kind of stopping
transposed.

(Division of the bow: The dotted minims to be played
with threequarters of the bow, the crotchet with the rest
of the bow.)

85.



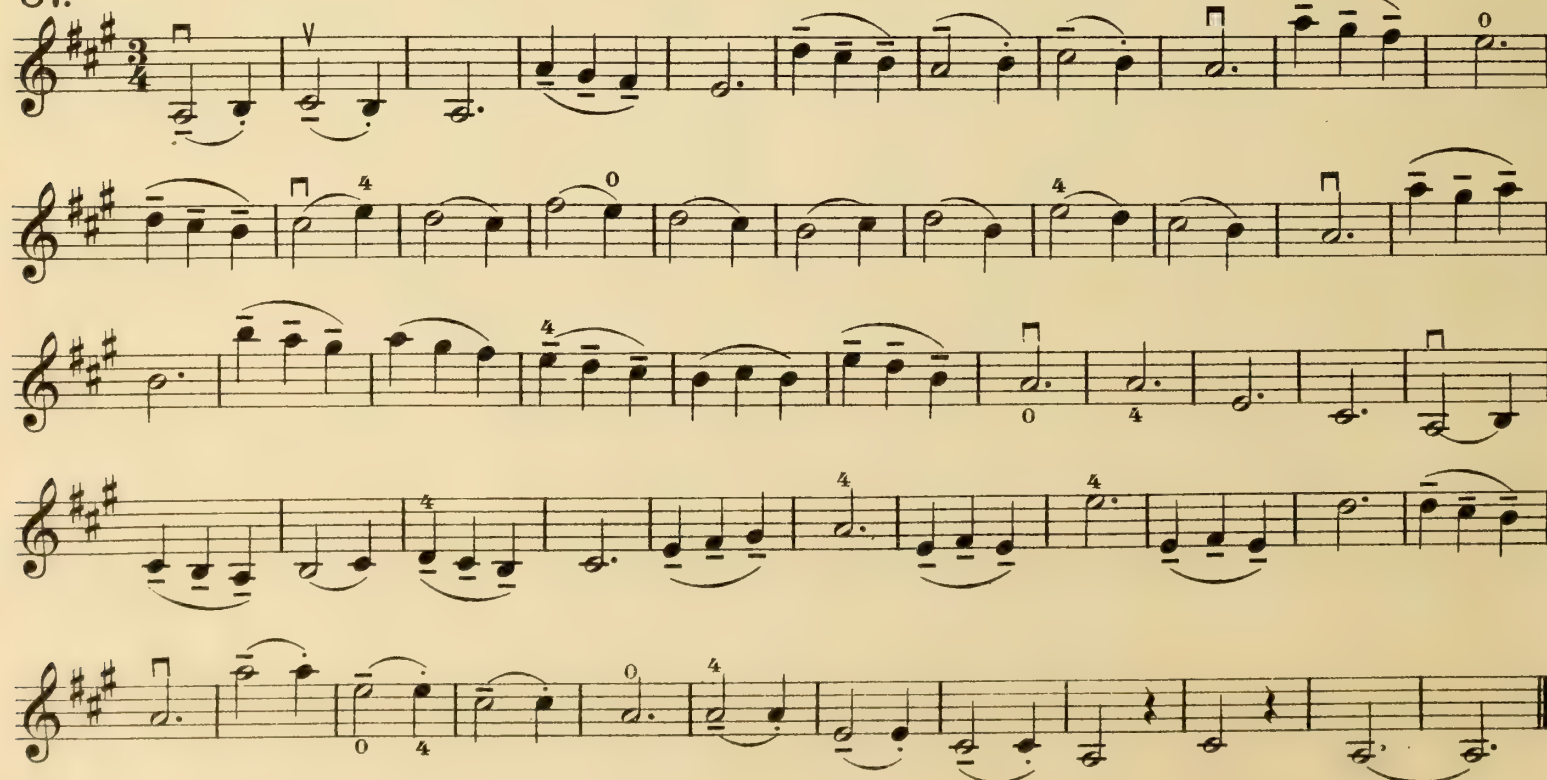
Die A dur-Tonleiter.

The scale of A major.

86.



87.



Die E dur-Tonleiter.

The scale of E major.

88.

Exercise 88 is a single-staff piece in E major (three sharps: F#, C#, G#) and 6/8 time. It consists of 16 measures. The first measure is marked 'G.B.' (Guitar Bass) and contains a whole note E. The second measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The third measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The fourth measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The fifth measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The sixth measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The seventh measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The eighth measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The ninth measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The tenth measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The eleventh measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The twelfth measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The thirteenth measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The fourteenth measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The fifteenth measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The sixteenth measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The piece ends with a double bar line.

89. Moderato.

Exercise 89 is a two-staff piece in E major (three sharps: F#, C#, G#) and common time (C). It consists of 10 measures. The first measure is marked 'I.' and contains a whole note E. The second measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The third measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The fourth measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The fifth measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The sixth measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The seventh measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The eighth measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The ninth measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The tenth measure has a '4' above it, indicating a four-measure rest. The piece ends with a double bar line.

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

Strich-Wiederholung.

Repetition of the down-bow
and up-bow stroke.90. Allegretto (weniger schnell als Allegro.)
(Rather slower than allegro.)

I. $U \frac{1}{2}$ 0 4 V 4 V
 II.

Volkslied.

Folksong.

91.

I. 4 0 0 4
 II.

Hört ihr Herrn, und lasst euch sa - gen, uns - re Glock' hat zehn ge - schla - gen.

I. ⁴ ⁰
 Zehn Ge - bot' schärft Gott uns ein: gib, dass wir ge - hor - sam sei'n!

II.

Der Ambrosianische Lobgesang. | The Ambrosian Song of Praise.

92.

I. ⁴ ⁴
 Gro - sser Gott, wir lo - ben dich, Herr, wir prei - ssen dei - ne Stär - ke;
 vor dir neigt die Er - de sich und be - wun - dert dei - ne Wer - ke!

II.

I. ⁴
 Wie du warst vor al - ler Zeit, so bleibst du in E - wig - keit.

II.

Volkslied.

Folksong.

93.

I. ⁰
 Wenn ich ein Vög - lein wär, und auch zwei Flüg - lein hätt', flög ich zu dir;

II.

I. ⁴ ⁰
 weil's a - ber nicht kann sein, weil's a - ber nicht kann sein, bleib ich all - hier.

II.

Das Handgelenk.

Wie im gewöhnlichen Leben ein ungelinker Mensch den Eindruck der Schwerfälligkeit hervorruft, so kann auch beim Violinspiel von einer geschmeidigen Bogenführung erst die Rede sein, wenn die in Betracht kommenden Glieder und Gelenke zweckdienlich geschult sind und sinngemäß angewendet werden. Schon bei der Einführung des Unterarmstriches gingen wir von der Grundregel aus, daß lange Töne zu ihrem Erklängen mehr Bogen erfordern, als kürzere; gerade so wie der Sänger für lang ausgehaltene Noten mehr Atem braucht als für solche von kürzerer Dauer. Daraus folgert, daß sehr kurze Töne, von denen oft mehrere auf den Zeitwert einer Sekunde kommen, nur ein ganz geringes Bogenquantum nötig haben. Machen wir uns ferner klar, daß zur Hervorbringung eines Tones mit voller Bogenlänge der ganze Arm benutzt, für den Unterarmstrich hingegen auf die Mitwirkung des Oberarms vollständig verzichtet wird, so ergibt sich von selbst, daß sehr kurze Töne nur durch eine kleine Bewegung des Handgelenkes hervorgebracht werden können. Diese natürliche Fähigkeit des Handgelenkes soll durch sorgfältiges Studium der nachstehenden Übungen und Stücke gründlich ausgebildet werden, um im Verein mit der Lockerheit des Ellbogengelenkes die Grundlage für eine freie Bogenführung zu liefern.

Die körperlichen Vorteile der Handgelenks-technik allein würden indessen nicht hinreichen, um den Aufwand von Zeit und Mühe zu rechtfertigen, den ihre vollkommene Aneignung unzweifelhaft erfordert; obschon es kaum eines Beweises bedarf, daß die spielende Lösung eines technischen Vorganges auch für das Auge des Beobachters weit angenehmer ist, als das beängstigende Abarbeiten eines steifen Ausführenden, der sich seiner Aufgabe mit Mühe und Not entledigt. Vielmehr sind es Gründe geistig-musikalischer Art, die einer ausgiebigen Kultur des Handgelenkes das Wort reden; ihre Erörterung muß freilich späteren Kapiteln vorbehalten bleiben.

Was nun die Aneignung der Handgelenks-technik betrifft, so sind die bisherigen Regeln für die Bogenführung noch durch einige Anweisungen zu ergänzen, die sich auf das Handgelenk im besonderen beziehen.

1. Da die seitliche Bewegung der Hand für 6—8 cm breite Striche am leichtesten aus der Normalstellung des rechten Armes erfolgt, so haben die Gelenkstudien naturgemäß in der Mitte des Bogens zu beginnen; erst wenn dort einige Sicherheit erreicht ist, kommen die Übungen an der Spitze und am Frosch an die Reihe.

The Wrist.

As in ordinary life much hard practice is found necessary to change an awkward, stiff-jointed person into an accomplished gymnast, so in violin-playing a flexible style of bowing is not to be acquired without a thorough training of wrist and arm for the purpose. In introducing the fore-arm stroke we proceeded from the fundamental rule, that for the production of long notes more bow is required than for that of short ones; just as a singer, in long sustained tones, employs more breath than when singing notes of shorter duration. It follows therefore that very short notes, several of which often occur in the space of a second, only demand the use of a very small quantity of bow.

Now if the entire arm is used in a whole-bow stroke, and only the lower half of it in a fore-arm stroke, it is evident that for very short notes a slight movement of the wrist is all that is wanted. By the careful study of the following exercises and pieces the suppleness natural to the wrist ought to be thoroughly cultivated, so that in conjunction with an easy elbow-joint, the foundation for the acquisition of a free bow-arm may be laid.

The physical advantages alone of wrist technique might not perhaps be sufficient to justify the great expenditure of time and labour necessary to its perfection; although it hardly requires to be pointed out that a technical display given with ease and grace is much more agreeable to the eye of the listener than the laboured execution of a stiff performer, who only gets through his task with distress and difficulty; but there are even more important reasons for a thorough training of the wrist, which are of an intellectual and artistic nature, and the discussion of which must be left to a later chapter.

With regard to the acquiring of wrist technique, the rules hitherto given for bowing must be augmented by a few remarks which refer chiefly to the wrist.

1. *As the side movement of the hand for strokes from about 6 to 8 centimetres in length, are most easily played when the middle of the bow rests on the strings, it is natural that we should begin our wrist studies with the bow in this position. It is only when some surety has been gained in this part of the bow that exercises at the nut and at the point are to be taken up.*

2. Daumen und Mittelfinger, die ja einander gegenüberstehen, haben die Stange so fest anzufassen, daß keine Verschiebung der Hand stattfindet. Da in den nächsten Übungen rasche Übergänge von einer Saite zur anderen nicht vorkommen, so ist überdies jede schaukelnde Bewegung der Hand (Drehung des Handgelenkes oder des Unterarms) nach Möglichkeit zu vermeiden. Die Nichtbefolgung dieser Vorschrift, sowie jedes ungehörige Ein- oder Ausbiegen des Handgelenkes machen den Bogen unruhig; entweder dreht er sich, oder der rechte Winkel, in dem er die Saite aus klanglichen und geigentechnischen Gründen schneiden soll, geht verloren. (Über die nicht nur gestattete, sondern ausdrücklich verlangte Drehbewegung der Hand, und damit des Bogens, soll im Kapitel „Saitenwechsel“ gesprochen werden.)

3. Der kleine Finger, der gekrümmt, nicht gestreckt aufgestellt wird, bleibt mit seiner Kuppe immer in Berührung mit der Bogenstange; nur erscheint er nach vollzogenem Abstrich um ein wenig gestreckter, nach getanem Aufstrich hingegen gekrümmter, als in der Ausgangsstellung. Die Übungen am Frosch begründen diese Anweisung ohne weiteres; denn die ersten Versuche werden die zweifellose Schwierigkeit ergeben, an dieser Stelle des Bogens einen schlackenfreien Ton zu erzeugen. Das kommt daher, daß die Stange mit ihrem Gewicht nach unten zieht, also einen Druck auf die Saiten ausübt. Dieser muß durch den kleinen Finger balanciert werden; mit anderen Worten: Der Bogen darf nicht mit seiner Schwere auf den Saiten ruhen, sondern muß von der Hand getragen werden. Ein probates Mittel, sich von der richtigen Tätigkeit des kleinen Fingers zu überzeugen, besteht darin, daß man vor dem Anstreichen in der Entfernung von 1 cm über der betreffenden Saite einige Striche in der Luft ausführt und sich dabei hütet, das Handgelenk zu weit herauszudrücken. Eine leichte Wölbung der Hand wird bei diesen Übungen am Frosch ebenso unvermeidlich sein wie ein geringes Einziehen des Gelenkes an der Spitze des Bogens.

4. Bevor der Schüler an das Studium der nachstehenden Etüde herantritt, übe er einzelne Takte auf jeder Saite, wie es die betreffenden Klammern angeben. Die Striche sind leise auszuführen, und die Töne haben sich lückenlos und weich aneinander zu schmiegen. Das zu erreichende Ziel ist, die Handgelenkstechnik so weit zu steigern, daß es dem Spieler einerlei ist, ob er am Frosch oder an der Spitze zu tun hat.

2. *The thumb and middle finger, being opposite to one another, must hold the bow so firmly that no slipping about in the hand can take place. As quick crossing from one string to another does not occur in the sub-joined exercises, every swinging movement of the hand (turning of the wrist or fore-arm), is to be avoided as much as possible. Any omission in the observance of this rule, also any undue bending in or out of the wrist, will cause the bow to become unmanageable. It will be apt either to slip in the hand, or the correct angle at which, for tone-producing and technical reasons, it should move across the strings, will be lost. (The turning movement of the hand and bow, which in certain cases is not only permissible, but also very necessary, will be discussed in the chapter on "Changing from one string to another".)*

3. *The little finger, which must be allowed to rest on the stick, with the joints bent, and close to the third finger, must always remain in touch with the bow; but at the finish of the down-stroke it must appear to be slightly stretched out, and, on the contrary, more curved at the completion of the up-bow stroke, than when in the original position. The pupil will find these directions confirmed when he first attempts bowing with the nut of his bow; to produce a tone free from scrapiness in this position is an undoubted difficulty. The reason of this is because the weight of the bow pulls it over, and thereby exercises a pressure on the string. The little finger must balance the weight; in other words the bow must not rest its weight on the strings, but must be held in the hand. A good way of testing the efficacy of the little finger is to execute a few bow-strokes in the air at a distance of about one centimetre from the strings, and to watch at the same time that the wrist is not pressed out. A slight arching of the hand will be as unavoidable in performing these exercises at the nut, as a slight drawing in of the wrist in playing at the top of the bow.*

4. *Before the pupil commences to play the following study, he should practise on every string those single bars which are indicated by a slur. The bowing should be done quietly, and the notes should follow each other closely and evenly, and without break. The result aimed at should be so to improve the technique of the wrist, that it is ultimately the same to the player whether he use the nut or the point of the bow.*



a) in der Mitte (M.); b) an der Spitze (Sp.); c) am Frosch (Fr.) des Bogens.

a) *In the middle of the bow (M); b) at the point (Pt); c) at the nut (Nt.)*

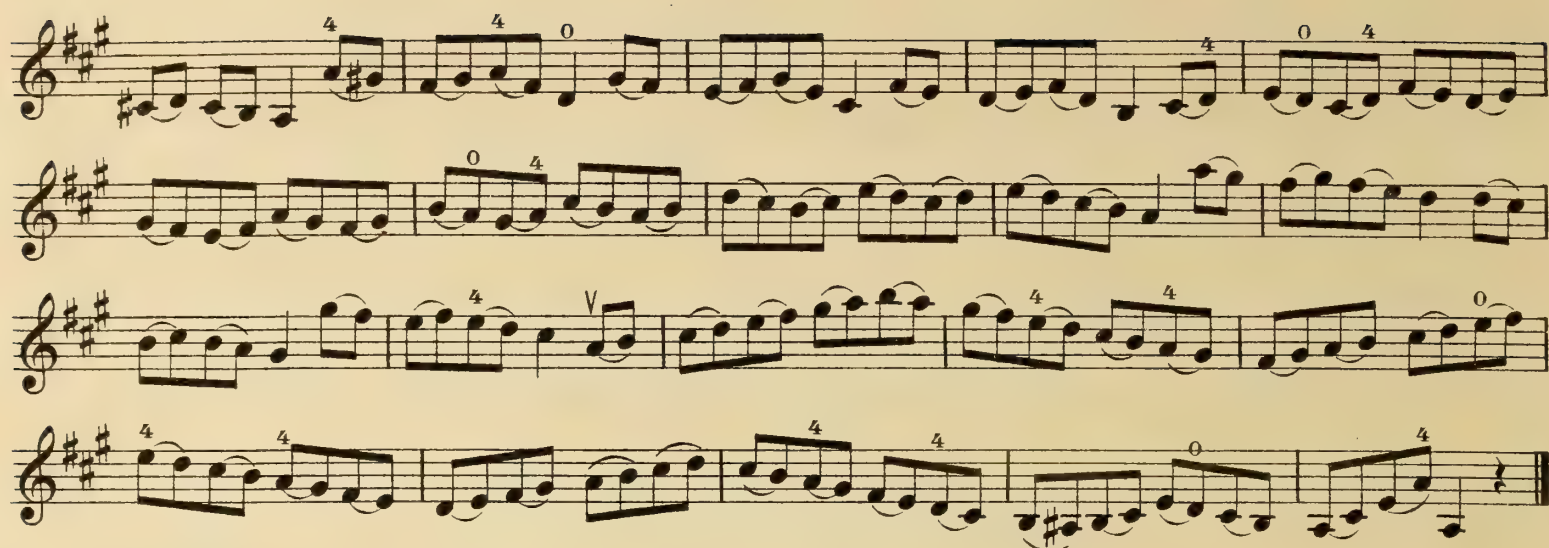
94.

Exercise 94 consists of six staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is not specified for this exercise. The notation includes various bowing techniques indicated by brackets and labels: "D Saite." (first staff), "A Saite." (second staff), "G Saite." (fifth staff), and "E Saite." (sixth staff). Fingering numbers (4, 0) are present throughout the piece, indicating specific fingerings for the bowing exercises.

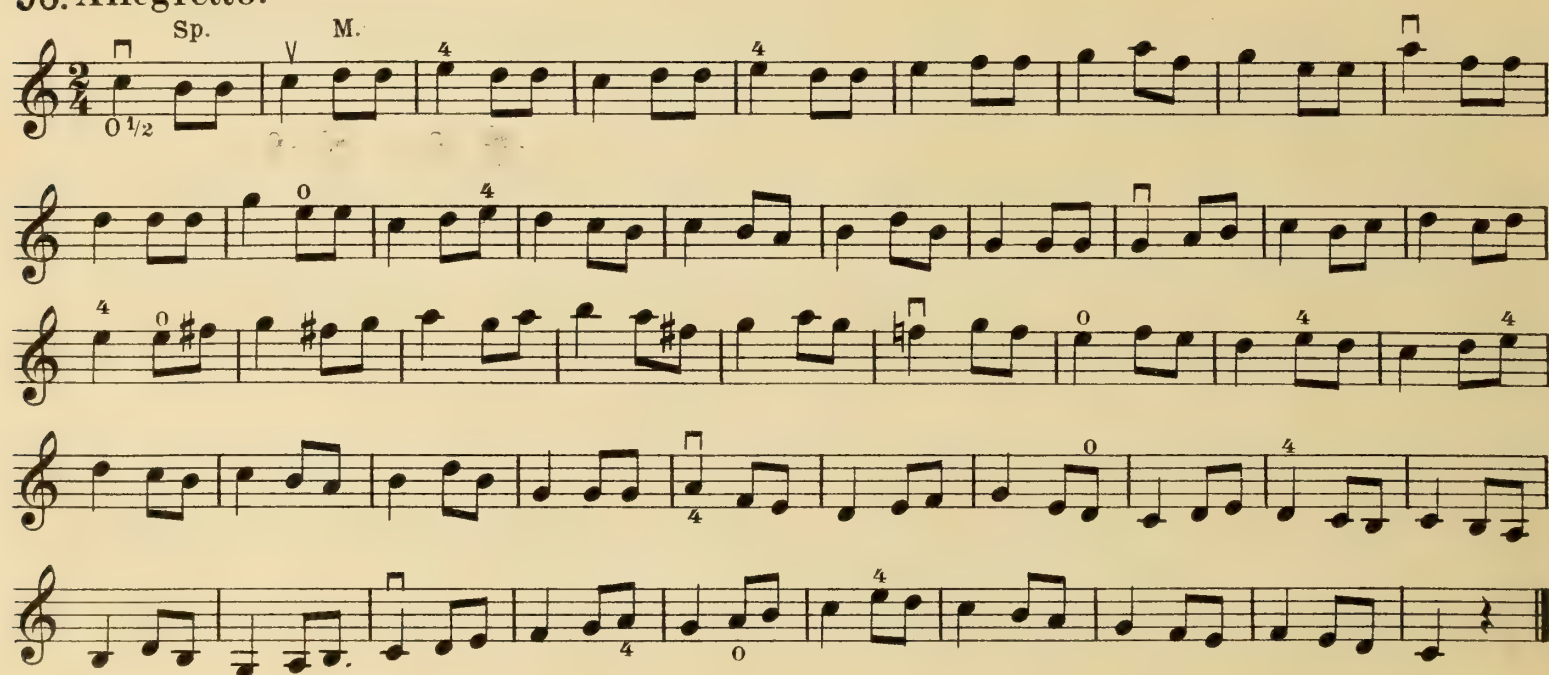
95.

Allegro moderato (Mässig schnell.)

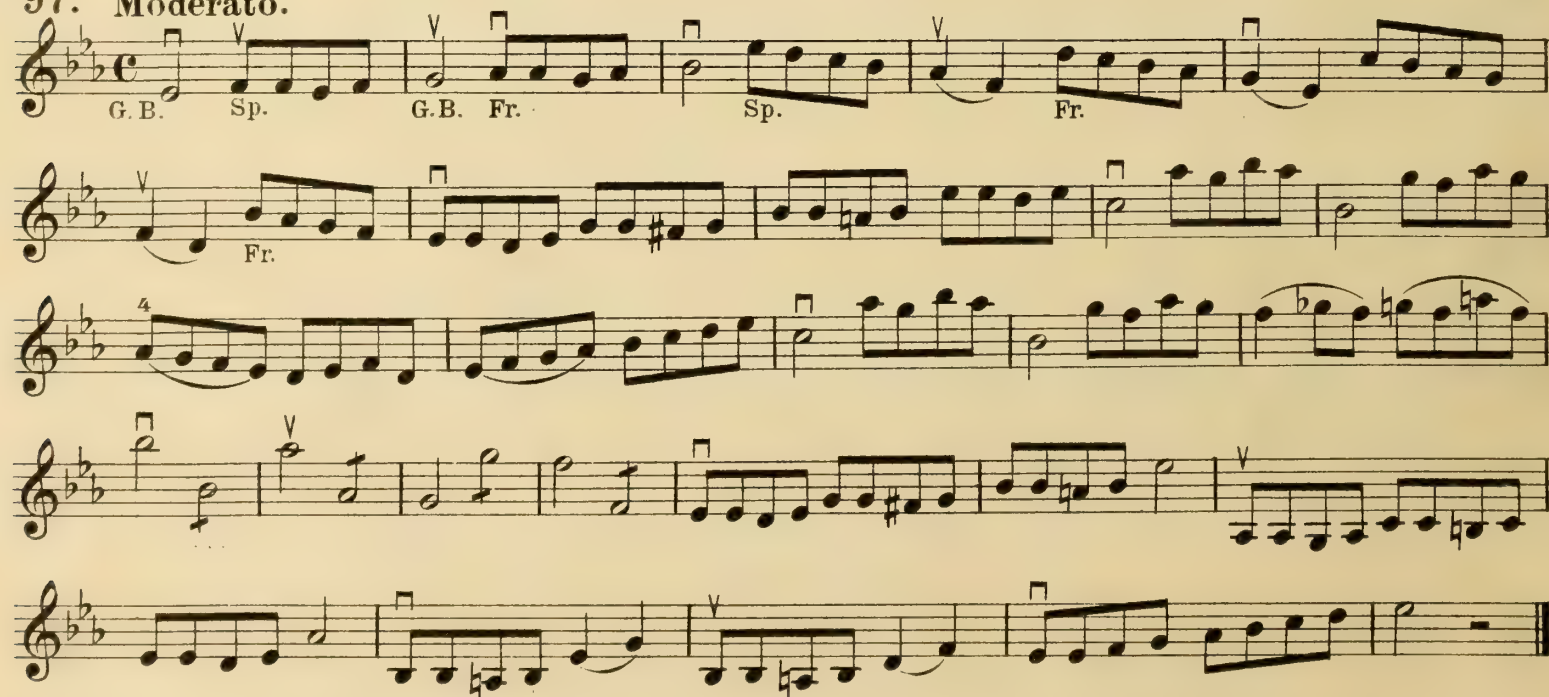
Exercise 95 consists of five staves of music in A major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked "Allegro moderato (Mässig schnell.)". The notation includes various bowing techniques indicated by brackets and labels: "v" (first staff), "f" (second staff), and "v" (fourth staff). Fingering numbers (4, 0) are present throughout the piece, indicating specific fingerings for the bowing exercises.



96. Allegretto.



97. Moderato.



98. *Sp.* 0 *M.* 4 4 0 0 4 4 0

99. *G. B.* 4 V 4

100. 0 1/2 3 3 0 4 0 4

101. *Fr.* *Sp.* *Fr.* *Sp.* 0 *Fr.* 1 1 4 0

Fr. M.

102. Andantino. Sp.

I. Fr.
dolce (sanft) (softly)

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

Weihnachtslied.

Christmas Song.

55

103.

(Sizilian. Volksweise)

I. O du fröh-li-che, o du se-li-ge, gna-den-brin-gen-de Weih-nachts-zeit!

II.

I. Welt ging ver-lo-ren, Christ ward ge-bo-ren: freu-e, freu-e dich, o Chri-sten-heit!

II. (Falk.)

Frühlingsgruss.

Spring's Greeting.

104.

(Fel. Mendelssohn-Bartholdy.)

I. Lei-se zieht durch mein Gemüth lieb-li-ches Ge-läu-te. Klinge, klei-nes Früh-ling-slied, kling hin-aus in's Wei-te!

II. (H. Heine.)

Sandmännchen.

The little Dustman.

105.

Niederrhein. Volksweise.

I. Die Blü-me-lein, sie schla-fen schon längst im Mon-den-schein, sie nik-ken mit den

II.

I. Kö-pfen auf ih-ren Sten-ge-lein. Es rüt-telt sich der Blü-thenbaum, er

II.

I. säu-selt wie im Traum: Schla-fe, schla-fe, schlaf' du, mein Kin-de-lein!

II.

Rhythmus und Accent.

Ist der Schüler angehalten worden, die Bogeneinteilung in der vorgeschriebenen Weise genau zu befolgen, d. h. lange Töne ihrer Dauer entsprechend mit mehr, kurze dagegen mit weniger Bogen anzustreichen, und erfreut er sich eines auch nur bescheidenen musikalischen Sinnes, so dürfte es ihm schwer gefallen sein, in den bisherigen Beispielen erhebliche Verstöße gegen die natürliche Betonung zu begehen. Die Begabung eines ausübenden Tonkünstlers spricht sich hauptsächlich in drei Fähigkeiten aus: rein zu intonieren, richtig zu betonen und rhythmisch zu empfinden. War ein gutes Gehör die Vorbedingung für den Violinunterricht, so muß nun auch der sinngemäßen Betonung und rhythmischen Gliederung musikalischer Gedanken die gebührende Aufmerksamkeit zuteil werden.

Wie in der Natur, so ist auch in der Kunst Bewegung die treibende und gestaltende Kraft; in den bildenden Künsten ist ihre Äußerung örtlicher, in der Musik und Dichtkunst zeitlicher Art. Die Lehre von dieser Bewegung, für uns also die von der verschiedenen Dauer der Töne, heißt Rhythmik. Hand in Hand damit geht die Metrik, die Lehre von den Accenten oder den unterschiedlichen Stärkegraden der Töne.

Das Vorbild für Rhythmus und Accent ist in unserem Körper und in der Sprache gegeben. Der Pulsschlag und die Atemtätigkeit unterliegen so strengen rhythmischen Gesetzen, daß deren Lockerung oder Außerkräfttreten gleichbedeutend ist mit Krankheit oder Vernichtung. Die Tatsache, daß ein ganz ungebildeter Mensch einen Walzer von einem Marsch unterscheiden kann, und im ersteren Falle Lust bekommt, das Tanzbein zu schwingen, im zweiten eine straffe Gangart anzunehmen, beruht nur auf seiner Fähigkeit, rhythmisch zu empfinden, also — wenn auch unbewußt — gute und schlechte Takteile einander gegenüberzustellen. Ähnlich verhält es sich mit der Sprache. Wenn einsilbige Worte, wie Haus, Hand, Kopf, Fuß, hoch, tief, weiß, rot ausgesprochen werden, so tritt hier keinerlei Rhythmus zu Tage, da ein Gegensatz zwischen langen und kurzen, betonten und unbetonten Silben nicht vorhanden ist. Aus ähnlichen Gründen kennt die musikalische Praxis auch keinen Ein-Vierteltakt. Sprachlicher Rhythmus entsteht erst, wenn man durch Heben und Senken der Stimme einen Unterschied zwischen wichtigen und unwichtigen Silben macht, oder durch Accente betonte Worte unbetonten gegenüberstellt. Zweisilbige Ausdrücke, wie: Vater, Mutter, Geige, Bogen wenden sich sofort an das rhythmische Empfinden, da die erste Silbe im Gegensatz zur zweiten betont ist, also ein Übergewicht ausübt. Ein Gleiches finden wir, wenn grammatisch nicht ebenbürtige Worte in Beziehung zueinander gebracht werden, z. B. der Mai, die Luft, mein Herz, du Kind, oder: der Frühling, die Blu-

Rhythm and Accent.

If, in the foregoing exercises, the pupil has carefully followed the directions given in the text regarding the divisions of the bow,—long notes whose duration corresponds with the use of more bow, shorter notes, on the other hand, with less bow,—he cannot, at any rate, have committed any serious rhythmical errors, even if he were only gifted with very modest musical talent. The natural inheritance of every performing artist should be a sense of perfect tune, correct accent, and accurate rhythm. The necessity of a good ear for the study of the violin has been already discussed; now a correct sense of musical accent and the rhythmical organisation of musical ideas must receive due attention.

Both in nature and in art motion is the active and formative force; in pictorial art its expression is stationary, in music and poetry it is fleeting. In music this motion is depicted by difference in duration of tones, and this we call rhythm. In close relationship to rhythm stands accent, or difference in tone gradation.

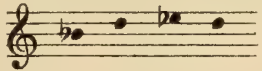
Rhythm and accent are well illustrated in the human body and in speech. The breath, the beat of the pulse, are all so subject to the strict laws of rhythm, that a weakening or a cessation of any of these functions is at once connected with illness or death. The fact that a person of no musical training can distinguish a waltz from a march—in the first instance experience the inclination to move his feet in dance, and in the second to step out with firm tread,—is merely the result of his being unconsciously capable of appreciating the correct accent of bar. When words of one syllable are uttered such as house, head, hand, foot, high, deep, white, red, no rhythm of any sort is apparent on account of the want of contrast between a long and short syllable, or an accented and unaccented syllable.

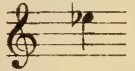

For similar reasons we do not recognise in music the time-measure of one crotchet in the bar. Rhythm in speech consists in the difference between long and short syllables, in the raising and lowering of the voice, or in the accentuation of certain words in contrast to others not so accentuated. Bi-syllabic words, such as Father, Mother, Fiddle, Bowing, admit at once of rhythmical treatment, because the first syllable is longer, or receives more emphasis than the second. Similar examples may be made by bringing into grammatical relationship two words of unequal emphasis; for instance, the month, the air, my heart, a child; or, the summer, the blossom, young Siegfried, sweet Ellen, etc. From this we gather that in a song the accentuation of the music must be in harmony with that of the words.

men, Jung-Siegfried, Schön-Ellen usw. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, daß sprachliche und musikalische Accente im gesungenen Lied sich decken müssen.

Für unsere Zwecke kommen zunächst nur zwei Arten von Accenten in Betracht: der rhythmische und der melodische. Der erste hängt von der Taktart ab, in der sich das betreffende Musikstück bewegt, der zweite unterliegt gewissen Gesetzen, die, recht eigentlich künstlerischer Art, leichter aufgestellt sind, als verständig und geschmackvoll befolgt werden. Der rhythmische Accent ist örtlich, stabil, da er, wenn der Komponist nicht ausdrücklich sogenannte „falsche Accente“ vorgeschrieben hat, stets auf die guten Takteile kommt. Im $\frac{2}{4}$ - und $\frac{3}{4}$ -Takt, die ja nur ein betontes Takteil haben, beansprucht und erhält also die erste Note jedesmal den rhythmischen Accent, ganz gleich, ob sie hoch, tief, kurz oder lang ist; der Platz, den sie einnimmt, berechtigt sie zu dieser Forderung. In den zusammengesetzten Taktarten haben wir neben dem Hauptaccent im $\frac{4}{4}$ -Takt noch eine rhythmische Betonung auf dem dritten Viertel, im $\frac{6}{8}$ -Takt auf dem vierten Achtel usw.

Es ist also der rhythmische Accent, resp. die Betonung der guten Takteile, welche uns erkennen läßt, in welcher Taktart sich ein Stück bewegt. Daß diese Kenntnis außerordentlich wichtig ist, muß einleuchten! Im Gegensatz dazu ist der melodische Accent ein unsteter Wanderer, der sich stets nach der melodischen Linie, die in jedem Takt verschieden sein kann, richtet. Die nachstehende Erörterung soll versuchen, das Wesen dieses Accenten gemeinverständlich zu machen.

Denken wir uns die Töne  auf einer Orgel ausgeführt, auf der man ja nicht im Stande ist, rhythmische Accente zu markieren; setzen wir ferner voraus, daß der Organist diese Töne in absolut gleichen Zeitwerten und ohne jede harmonische Begleitung spielt, so können wir über die Taktstellung der vier Noten keinerlei Auskunft geben, da jeder Anhalt dafür fehlt. In dieser Notlage finden wir die gesuchte Hilfe in unserem melodischen Empfinden, das sich für die höchste der vier Noten entscheiden wird. Wir

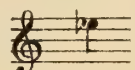
sagen, der Ton  hat den melodischen Accent, da er die Spitze einer melodischen Erhebung darstellt, zu der die tieferen Töne die Treppe bilden. Schreiben wir nun die vier Noten so auf, daß über ihre Stellung im Takte kein Zweifel mehr sein kann,  so hat der Ton B vermöge seines Platzes den rhythmischen, der Ton Es als der höchste im Takte den melodischen Accent. Immer noch vorausgesetzt, daß ohne Begleitung gespielt wird, beansprucht aber der rhythmische Accent das Übergewicht über den melodischen, wenn nicht,

For our purpose only two kinds of accent need be taken into consideration, namely, the rhythmic and the melodic. The first depends upon the kind of time-measure in which the music moves; the second is subject to certain laws, which being quite of an artistic nature, are easier to lay down than to follow with intelligence and taste. Rhythmical accent is local and fixed, and always falls on the accented beat of the bar, except when otherwise expressly indicated by the composer. In $\frac{2}{4}$ and $\frac{3}{4}$ time-measures, which have really only one accented beat in the bar, the first note, in virtue of its position, demands and receives the accent, irrespective of its being high, low, short, or long. In addition to the accent on the first beat of the bar, we have in common time ($\frac{4}{4}$), a rhythmical emphasis on the third crotchet; in $\frac{6}{8}$ time, on the fourth quaver, etc.

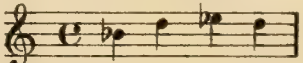
It will therefore be seen that the rhythmical accent, corresponding as it does to the natural beat of the bar, assists us materially in determining the time-measure in which the piece is moving. It must be apparent to everyone that such knowledge is of the utmost importance. The melodic accent, on the contrary, is constantly changing, always accommodating itself to the flow of the melody, which may vary of course with every bar. We will endeavour to explain the nature of this accent by an

illustration. Imagine the notes  *play-*

ed upon an organ, on which it is impossible to mark rhythmical accents. Let us further suppose that the organist plays the notes in absolutely equal time-measure and without harmonic accompaniment. The result would be that we should have nothing to guide us in forming any judgment as to the barring of the notes. In this difficulty we should probably fall back on our sense of melody in making our decision, which would be in favour of the highest of the four notes. We should

say: The note  *has the melodic accent, because*

it is the highest point in a melodic sequence, to which the deeper notes approach step by step. If we write the four notes so that there can be no doubt as to their

arrangement in the bar,  *the note*

B \flat , owing to its position, has the rhythmical accent, while E \flat , as the highest note in the bar, has the melodic accent. Still supposing the notes to be played without accompaniment, the claim of the rhythmical accent would outweigh that of the melodic, unless, as has been already

wie nachstehend, der Komponist das ausdrückliche Gegenteil durch besondere Zeichen angegeben hat.

remarked, the composer had given special directions to the contrary.

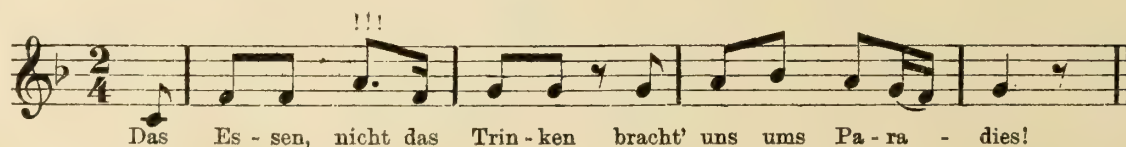


Stünden die Zeichen <> nicht unter den Noten, so müßten wir unzweifelhaft den ersten Ton jedes Taktes als wichtigsten behandeln. Da aber Beethoven in dem vorliegenden Falle den melodischen Accent vor dem rhythmischen Accent bevorzugen wollte, so hat er diese Absicht in nicht mißzuverstehender Weise angezeigt und dadurch dem schönen Thema seine eigenartige Physiognomie gegeben.

If the sign <> were not placed below the notes, we should undoubtedly have to treat the first note of each bar as the most important. But Beethoven has clearly indicated his intention that the rhythmic accent in this case should be subordinate to the melodic, thereby giving the beautiful theme its peculiar characteristics.

Es erübrigt noch, die elementare Bedeutung des rhythmischen Accentes, der zu seiner Äußerung eines Tones von meßbarer Höhe gar nicht bedarf, ausdrücklich festzustellen. Der Rhythmus ist sozusagen ein Wesen primärer Art, das ganz selbstständig für sich bestehen kann und tatsächlich auch besteht, während Harmonie und Melodie erst durch seine Mitwirkung zu dem werden, was wir eigentlich darunter verstehen. Bei deutlicher Accentuierung der guten Takteile kann man durch bloßes Händeklatschen eine ganze Gesellschaft zu gleichartigem Tanz animieren, gerade so wie die Trommel im Stande ist, eine große Soldatenabteilung „in gleichem Schritt und Tritt“ zu erhalten. Umgekehrt werden Töne, die an und für sich von wunderbarer Klangsönheit sein können, erst dann zur wirklichen Melodie, wenn sie harmonisch richtig auf einander bezogen und nach rhythmischen Gesetzen geordnet sind. Ein rhythmischer Accent, der sich zu ungelegener Zeit mit einem melodischen zusammen tut, kann bei sonst ganz richtiger Deklamation den Sinn des Textes in sein Gegenteil verkehren, wie das nachstehende Studentenlied zeigt.

It only remains to be pointed out that in its elementary signification, rhythm does not necessarily require a note of a distinctive pitch for its expression. It is, so to say, a force of a primary kind which has an independent existence; harmony and melody, on the other hand, only arrive at what we understand them to be through co-operation. Time may be marked, for instance, by the mere clapping of hands, and a rhythmic dance performed thereto by an entire company; in the same way the drum is sufficient to keep a whole regiment of soldiers marching in perfect step. On the other hand, notes which in themselves may contain much beauty of sound, only become real melody when placed, according to the laws of rhythm, in harmonic relationship or order. In song, an accented word or syllable occurring on the wrong beat of the bar, can entirely alter the meaning of the text in spite of good delivery upon the part of the singer. The following instance, taken from a student song, will exemplify this.



Hier sind entschieden Dichter und Komponist verschiedener Meinung; der erstere macht das Essen, letzterer dagegen das Trinken für das Unheil verantwortlich, das Adam und Eva verschuldet haben.

A glance at the position of the word "nicht" will show the German speaking reader that poet and composer have differed regarding the context of the sentence.

Der Vortrag eines intelligenten Ausführenden kann aber Fehler der Deklamation erheblich mildern, unter Umständen sogar beseitigen. Es sei nur an die Es-dur-Arie des Max in Webers „Freischütz“ erinnert, die sich, von einem wirklich musikalischen Sänger vorgetragen, trotz der unnatürlichen Deklamation im Anfangsthema, ganz wunderhübsch geben kann.

It is true that in some cases much can be done by an intelligent performer to modify declamatory errors in music, or even perhaps to remove them altogether. We need only recall to our memory the aria in E♭ sung by Max in Weber's "Freischütz", which, in spite of the unnatural declamation of the words in the beginning of the theme, can be exquisitely rendered by a really musical singer.



Das führt dazu, der praktischen Anwendung des bisher Erörterten näherzutreten und dem Schüler einige Ratschläge zu erteilen, deren verständige Befolgung ihn vor den schlimmsten Fehlern schützen dürfte.

Zuerst kommt es darauf an, die Absichten des Komponisten, die er durch Zeichen ausgedrückt hat, gewissenhaft zu erfüllen. Der Schüler muß sich daran gewöhnen, den Wert der Noten und Pausen, Punkte und Bindungen genau einzuhalten, denn nur die Erfüllung dieser Bedingungen ermöglicht ein Zusammenspiel mit mehreren Instrumenten. Dann ist auf die vorgeschriebenen Stricharten mit peinlicher Genauigkeit zu achten: es ist ein großer Unterschied, ob mehrere Töne unter einem Strich zu spielen sind, oder ob jede Note einen besonderen Bogen erhält, ganz abgesehen von der großen Menge von Stricharten, die erst noch zu erörtern sind. Des weiteren sind die Zeichen, die sich auf die Tonstärke beziehen, sorgfältig zu beachten; sie haben für die Musik dieselbe Bedeutung wie Licht und Schatten für die darstellenden Künste.

Tritt der Schüler an das Studium eines neuen Stückes heran, so hat er sich vorher über die Tonart, das Zeitmaß und den Charakter desselben zu unterrichten; letzterer wird in vielen Fällen schon durch die Überschrift angedeutet. Stücke energischer Haltung und tanzartigen Charakters erfordern im allgemeinen straffere Accente als Gesangstellen von mildem Ausdruck oder Wendungen anmutigen Zuschnittes. Im ersten Falle muß der Zuhörer die guten Takteile weit entschiedener vernehmen, als in der Kantilene, wo die Betonung mehr durch ein längeres, fast unmerkliches Verweilen auf wichtigen Tönen erzielt wird, als durch metrische Einschnitte, deren Aufdringlichkeit entweder den ruhigen Fluß der Melodie stören oder ein manieriertes Spiel kennzeichnen würde. Um das Gesagte anschaulich zu machen, spiele der Lehrer dem Schüler einige Beispiele vor, die den Unterschied im Ausdruck und Vortrag besonders deutlich hervortreten lassen. Der Schüler schlage den Takt dazu!

This brings us to the practical use of what has just been discussed, and to the necessity of imparting some advice to the pupil which, if carefully followed, will help him to avoid some of the worst mistakes.

*In the first place the intentions of the composer, as indicated by various signs, must be conscientiously obeyed. The pupil must accustom himself to keep to the exact value of notes and rests, staccato marks and slurs, because it is only the fulfilment of such conditions that will enable him to play in concert with others. The greatest care also must be taken to use only the prescribed bowings. There is much difference between a passage taken with one bow-stroke and the same passage played with a separate bow-stroke to each note, and this quite apart from the many different kinds of bowing which have still to be considered. Moreover, the indications regarding the strength of tone, *p*, *mf*, *f*, etc. should receive the utmost attention; they have the same significance in music as light and shade in a picture.*

Before applying himself to the study of a new piece, the pupil should carefully consider the key, the time, and the character of the composition. In many cases the latter is explained in the title. Pieces of an energetic, vivacious character require in general a firmer accentuation than those written in quietly melodious or graceful style. In the first case the listener should be able to distinguish the accentuation of the bar much more readily than in cantilene, in which the rhythm should be obtained by a drawn-out and almost imperceptible dwelling on the principal notes, rather than by metrical divisions, whose penetrative insistence will either disturb the calm flow of the melody, or give the playing an appearance of mannerism. To illustrate what is meant the master should play some examples in which this difference in expression and delivery is especially marked, the pupil meanwhile beating time.

a) *Marcia, Allegro.* Beethoven.

b) *Allegro ma non troppo.* Beethoven.

c) *Allegro energico.* M. Bruch.

etc.

Die sinnngemäße Wiedergabe des Marsches (a) erfordert energische Accente und feurigen Rhythmus, während der verklarte Ausdruck der Melodie (b) nur zu erreichen ist, wenn sich die Töne desselben so mild und ruhig aneinander schmiegen, daß auch ein akustischer Kraftmesser das Vorhandensein guter und schlechter Takteile kaum andeuten würde. Die Melodie (c), bei der rhythmische und melodische Accente zusammenfallen, ist mit großer Tongebung und leidenschaftlichem Ausdruck zu spielen.

Ist der Schüler auf diese Weise mit den beiden Polen des Ausdrucks bekannt geworden, so ist ihm klar zu machen, daß dazwischen eine unendliche Menge von Abstufungen möglich sind, deren teils bewußte, teils instinktive Anwendung das Spiel reizvoll und lebendig gestaltet. Insbesondere ist sein Sinn nun auch auf die Wichtigkeit einer schönen Tongebung zu lenken, die in der Musik dieselbe Bedeutung hat, wie in der Malerei die Farbe. Ein modulationsfähiger Ton gehört zu den bestechendsten Eigenschaften des Geigers, der seine vornehmste Aufgabe stets darin suchen muß, ausdrucksvollen Gesang nachzuahmen. Das häufige Anhören guter Sänger kann deshalb nicht eindringlich genug empfohlen werden. Weitere Winke über den Vortrag und die Gestaltung musikalischer Gedanken, besonders auch über die Modifikation des Zeitmaßes, sollen an geeigneter Stelle folgen. Vorläufig genügt es, den Schüler auf die Bedeutung der besprochenen Angelegenheit aufmerksam gemacht und seinen Sinn dafür geweckt zu haben.

For a proper rendering of the march (a) energetic accent and fiery rhythm are demanded, whereas the serene character of the melody (b) can only be brought out when each note follows the other in soft and gentle flow, and the difference between the accented and unaccented parts of each bar is hardly perceptible. The air (c), in which both rhythmic and melodic accent occur, should be played with a larger tone and more passionate expression.

Once the pupil has become acquainted with the two extremes of expression, it should be explained to him that between them lies an innumerable variety of tone gradations, the employment of which is partly conscious and partly instinctive, and will add much charm and vivacity to his playing. His attention must be especially drawn to the importance of the production of a beautiful tone, which in music has the same meaning as colour in pictorial art. The power to modulate his tone is one of the most fascinating qualities of the violin-player, whose foremost endeavour must always be to imitate expressive singing. The listening, therefore, to good singers cannot be too highly recommended. Further hints concerning delivery, the forming of musical thoughts, and more especially the modification of tempi, will be treated in their proper place. In the meantime it is sufficient to draw the student's attention to the importance of the matters already referred to, and to rouse him to a sense of their true significance.



Der Saitenwechsel.

Die Vorschrift, daß der Bogen sich während des Aufenthaltes auf ein und derselben Saite nicht drehen darf, kann in ihrer Strenge nicht mehr aufrecht erhalten werden, wenn es gilt, rasche Übergänge von einer Saite zur anderen zu bewerkstelligen. Ein Gesetz niederer Art büßt aber seine allgemeine Richtigkeit noch nicht ein, wenn es im Spezialfalle einer Forderung höheren Ranges Platz machen muß. Wollten wir an dem Drehverbot unerbittlich festhalten, so könnte ein schneller Saitenwechsel mit dem Bogen nur bei völliger Steifheit des rechten Armes geschehen. Wir wählen deshalb unter zwei Übeln das geringere und nehmen lieber eine kleine Wendung der Bogenstange in Kauf als den Verzicht auf die Geschmeidigkeit des Armes und der Gelenke.

Crossing from one String to another.

The rule that the bow must not make a turning movement when being used on one string only, cannot be observed in the execution of rapid passages which necessitate the crossing from one string to another. A law of a minor order does not necessarily lose in value because it must yield in special cases to demands of a higher kind. The bowing of quick passages across the strings without a turning movement of the stick would enforce the adoption of an absolutely stiff bow-arm; we choose therefore the lesser of two evils, and permit a slight turning of the bow, rather than sacrifice the flexibility of the right arm and wrist.

Die Aneignung der Vorgänge beim Saitenwechsel sind dem Schüler in folgender Weise beizubringen: daran anknüpfend, dass der Oberarm zur Bogenstange stets eine parallele Linie bilden muss, lässt man den Zögling vorher einige Unterarmstriche auf der leeren D- und A-Saite im Zusammenklang ausführen, was, wenn beide Saiten in gleicher Stärke angestrichen werden, zugleich eine gute Vorübung für das mehrstimmige Spiel abgibt. Dabei ist das Herunterhängen der Hand in der Mitte zunächst noch ebenso zu vermeiden, wie jedes ungehörige Einziehen des Gelenkes an der Spitze des Bogens. Hat sich nun der Schüler davon überzeugt, dass er bei völliger Ruhe des Oberarms im Stande ist beide Saiten zu gleichzeitigem Erklingen zu bringen, so erreicht er das Anstreichen der D-Saite allein durch eine kleine Hebung, das der A-Saite durch ein geringes Senken der Hand. Die schmale Figur ∞ , welche die Hand bei diesem Vorgang beschreibt, veranlasst eine kleine Drehung des Bogens, die, wenn das erforderliche Mass nicht überschritten wird, einen nachteiligen Einfluss auf die Tongebung nicht erkennen lässt. Die äusserste Grenze für das Heben der Hand ist erreicht, wenn der Haarbezug mit voller Breite auf der betreffenden Saite ruht; beim Senken der Hand ist darauf zu achten, dass die dem Griffbrett zugeneigte Stange die Saite unter keinen Umständen berührt. Die Schwierigkeit des Vorganges beruht für den Anfänger darin, dass der Bogen trotz der Lockerheit der Gelenke noch fest genug gehalten wird, um nicht zu schlenkern. Sobald der Bogen aber wieder dauernden Aufenthalt auf einer Saite nimmt, tritt das Drehverbot von neuem in Kraft; es war bloss zum Zwecke eines geschmeidigen Saitenwechsels zeitweilig aufgehoben.

The pupil must accomplish the changing from one string to another in the following manner: In the first place he should be made to draw a few fore-arm bow-strokes across the open D and A strings, sounding both together, taking care at the same time to keep the upper arm always parallel to the bow; the playing of both strings with equal pressure will constitute, apart from other considerations a good preliminary exercise for the execution of double-stops. Allowing the hand to drop, when about the middle of the stroke, is as much to be avoided as the undue drawing in of the wrist, when the point of the bow is reached. If the pupil is assured of his ability to sound both strings equally at one time, and with perfect quietness of the upper arm, he can continue to play on the D string alone by slightly raising the hand, or on the A string by slightly lowering it. The narrow figure ∞ described by the hand during the movement, effects a partial turning of the bow which will have no prejudicial effect on the tone, if not carried beyond the necessary limit for the raising of the hand, which is reached when the full breadth of the hair lies flat across the string; in lowering the hand care should be exercised to note that the stick, in making the turning movement in the direction of the finger-board, does not come into contact with the string. The difficulty for the beginner underlying the above proceeding is in holding the bow firmly enough to prevent it from slipping, at the same time preserving a perfectly flexible wrist. The rule against the turning of the bow comes again into play as soon as a passage occurs on one string only.

106^a $0 \frac{1}{2}$

106^b

106^c

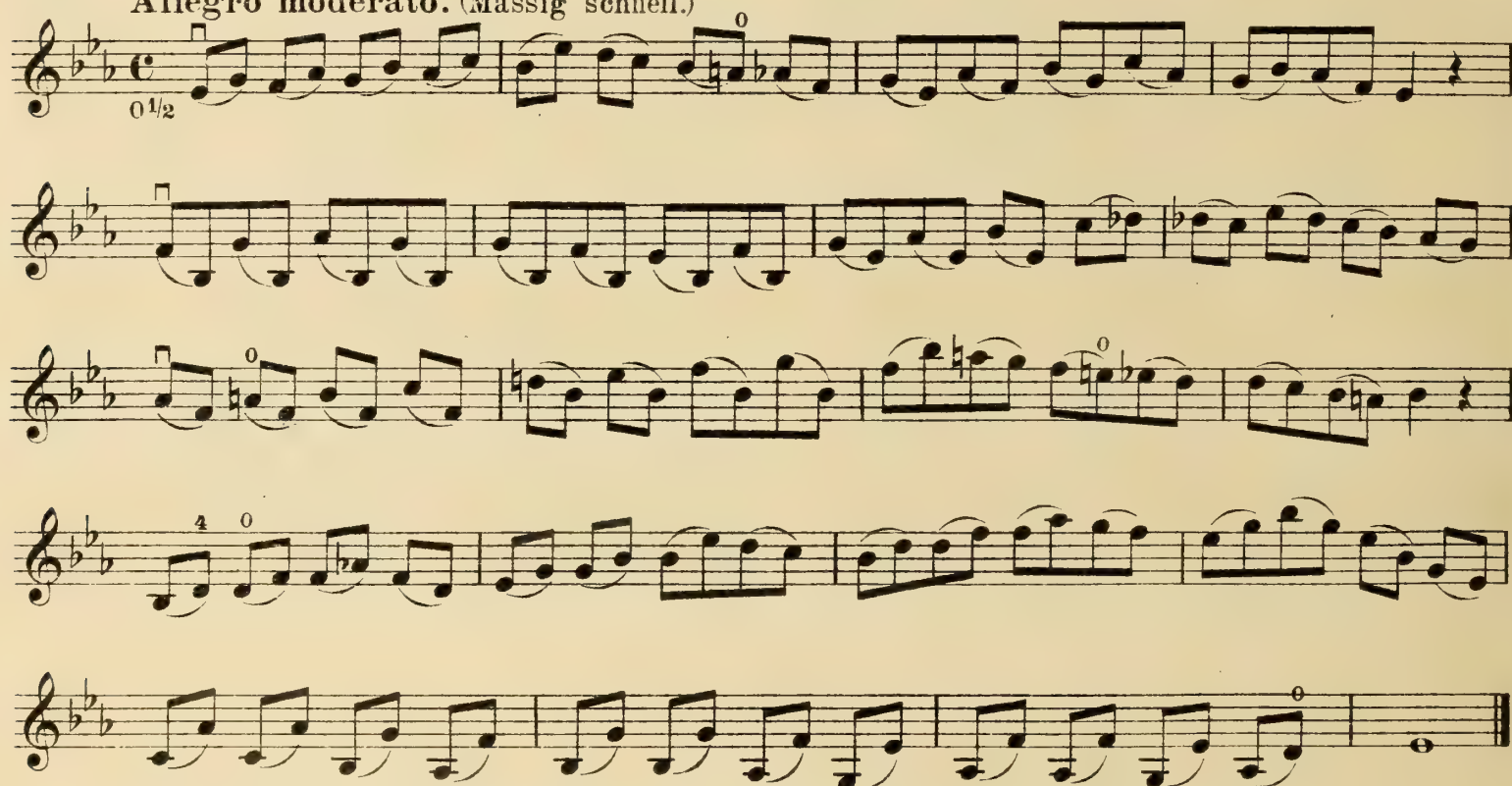
106^d

106^e

In den Beispielen a) u. c) ist darauf zu achten, dass die nachschlagende leere A-Saite nicht zu stark erklingt; das würde erstlich falsche Accente verursachen, zweitens die Aufmerksamkeit von dem melodischen Gang der D-Saite ablenken. Bei b) u. d) ist die Gefahr auch nicht annähernd so gross, da hier rhythmische und melodische Accente zusammentreffen.

In examples a) and c) care must be taken to prevent the open A string from sounding too loud, otherwise wrong accent will result and the attention will be drawn from the melodic progression on the D string. At b) and d) the risk is not so great, because at these points rhythmic and melodic accent meet.

107. **Allegro moderato.** (Mässig schnell.)



Sowohl in der vorstehenden Etude, wie in den nachfolgenden Beispielen ist sorgfältig auf die Haltung des Oberarms zu achten, der sich beim Übergang von den tiefen zu den höheren Saiten früh genug senken muss, damit der Ellbogen niemals höher steht, als das Handgelenk. Man übe fleissig vor dem Spiegel!

In the foregoing study, as well as in the following examples, the position of the upper arm must be carefully watched. In crossing from the lower to the higher strings the upper arm must be lowered to prevent the elbow from ever being higher than the wrist. Let the pupil practise diligently before the mirror!

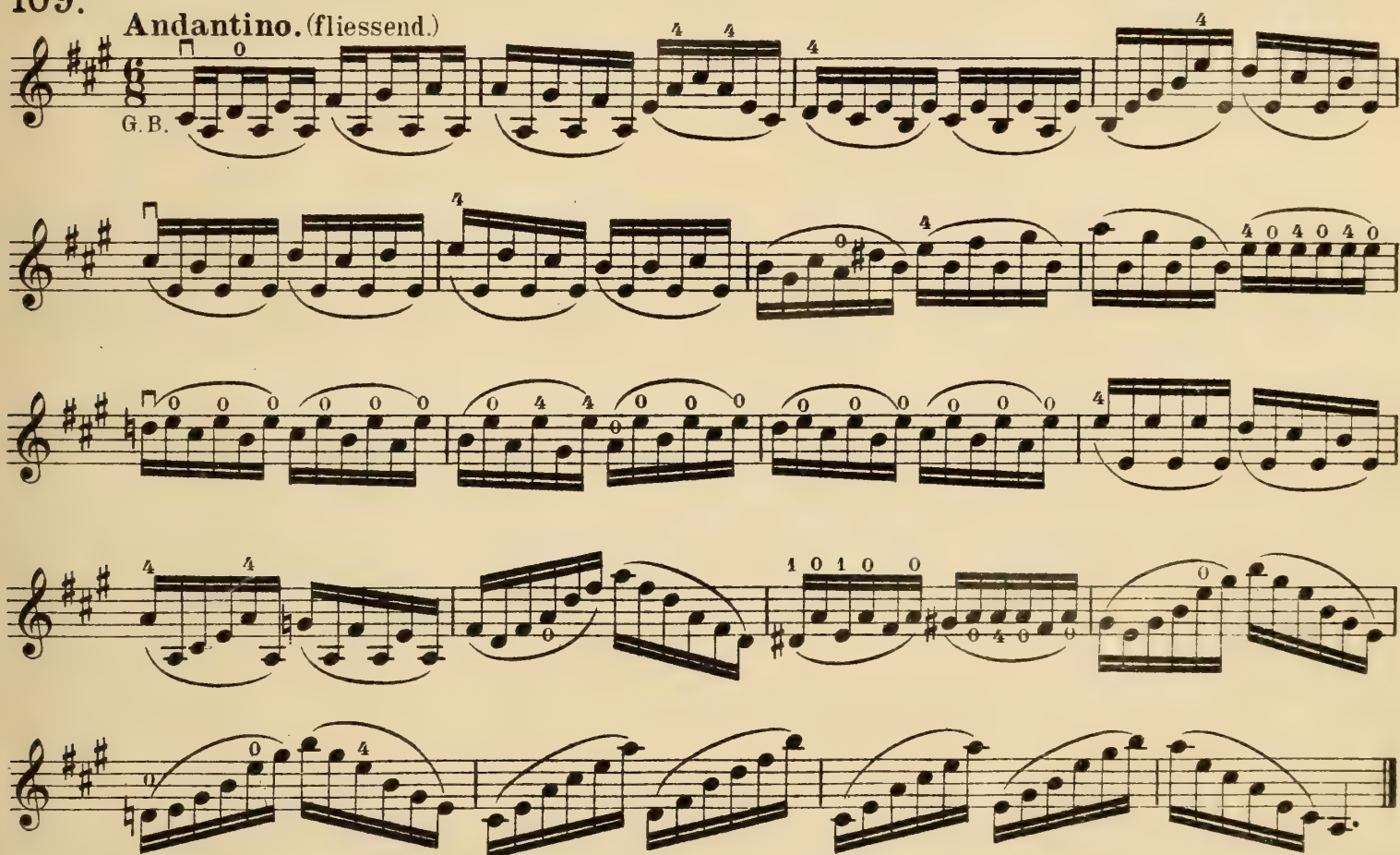
108. **Allegretto.**





109.

Andantino. (fliessend.)



In der vorstehenden Etüde und in dem nachfolgenden Stück, welche mit ganzer Bogenlänge gespielt werden sollen, achte der Schüler darauf, dass die schlängelnde Bewegung der Hand in der Nähe des Frosches kleiner sei, als gegen die Mitte und Spitze hin.

In the above study, and also in the following piece, all of which must be played with whole-bow strokes, the pupil must make the twisting movement of the hand smaller at the nut end, than at the middle or point of the bow.

Walzer.

Valse.

C. M. v. Weber.

110.

I. **G.B.** **ff**

II. **ff**

I. **ten.**

II.

I.

II.

I.

II.

Die Ableitung des Unterarmstriches für einzeln anzustreichende Töne bei raschem Saitenwechsel geschieht in derselben Weise wie die Einführung des Schlingelns bei Bindungen über die Saiten. Die rechte Hand beschreibt aber dabei nicht die Figur ∞ , sondern eine schmale Ellipse \circ . Man vermeide eine zu starke Drehung des Bogens und Sorge für richtige Betonung!

In using the fore-arm bow-stroke for the execution of detached notes in rapid passages which cross from one string to another, the movement must be similar to that employed in the playing of slurred passages across the strings. The right hand must not describe the figure ∞ but rather that of a narrow ellipsis \circ . Too strong a turning of the bow should be avoided, and great care taken to mark the right accentuation.

111a

0 1/2 0 0 0 0 4 0 4 0

111b

0

111c

0

112. **Moderato assai.** (Sehr mässig.)

ritardando (zurückhaltend)

113a **Die As dur-Tonleiter.**

The scale of A flat major.

Largamente. (breit.)

G.B. 0 1/2 U 1/2

113b

0 1/2

113c

G.B. Spitze Frosch

113^d

Ben legato. (Wohl gebunden.)

simile

113^e

0 1/2

Das Waldhorn.

The Hunting-Horn.

114.

F. Silcher.

I. *mf* 0
Wie lieb - lich schallt durch Busch und Wald des Wald - horns sü - sser

II. *mf*

I. *pp* *mf*
Klang, des Wald - horns sü - sser Klang! Der Wie - - der - hall im

II. *pp* *mf*

I. *pp* *mf*
Ei - chen - thal hallt's noch so lang, so lang, hallt's noch so lang, so lang.
(Chr. v. Schmid.)

II. *pp*

Haidenröslein.

Little Heath-Rose.

115.

Werner.

I. 4 0
Sah ein Knab' ein Rös - lein steh'n, Rös - lein auf der Hai - den, war so jung und

II. 4

I. mor - gen - schön; lief er schnell, es nah' zu seh'n, sah's mit vie - len
 II.

I. Freu - den. Rös - lein, Rös - lein, Rös - lein rot, Rös - lein auf der Hai - den. (Goethe.)
 II.

Der Lindenbaum.

The Linden Tree.

116.

F. Schubert.

I. Am Brun - nen vor dem Tho - re da steht ein Lin - den - baum, ich
 II.

I. träumt' in sei - nem Schat - ten so man - chen sü - ssen Traum; ich
 II.

I. schnitt in sei - ne Rin - de so man - ches lie - be Wort, es zog in Freud und
 II.

I. Lei - de zu ihm mich immer fort, zu ihm mich immer fort. (Wilh. Müller.)
 II.

Vierte Griffart.

Der Tritonus (übermässige Quarte, aus drei Ganztonschritten bestehend) und seine Umkehrung, die verminderte Quinte. Strecken und Zurückziehen, Kreuzen und Untersetzen der Finger.

Fourth kind of stopping.

The Tritone (the augmented fourth which contains three whole tones) and its inversion, the diminished fifth. Stretching, contracting, and crossing of the fingers.



Die C dur-Tonart, repräsentirt durch ihre Tonleiter und die darin enthaltenen Intervalle. (Die begleitende Stimme ist von L. Cherubini.)

The key of C major, represented by its scale and the intervals contained therein. (The 2nd Violin-accompaniment is by Cherubini.)

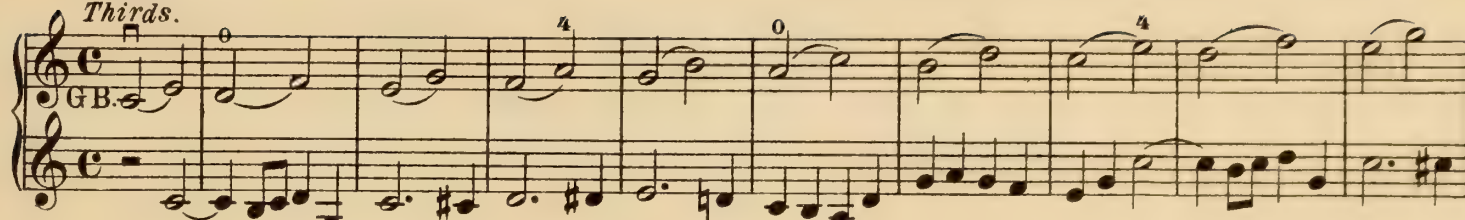
117a
Sekunden.
Seconds.

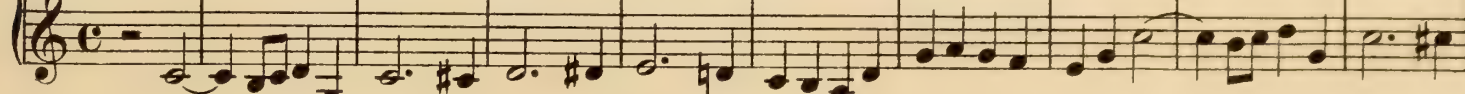
The musical notation consists of four systems, each with two staves labeled I and II. The first system is labeled "117a" and "Sekunden. Seconds." and shows a sequence of notes with fingerings (1, 0, 4) and a tritonus marking. The subsequent systems show more complex sequences of notes and intervals, with various fingerings and tritonus markings. The notation is in C major and includes a 2nd Violin accompaniment by Cherubini.

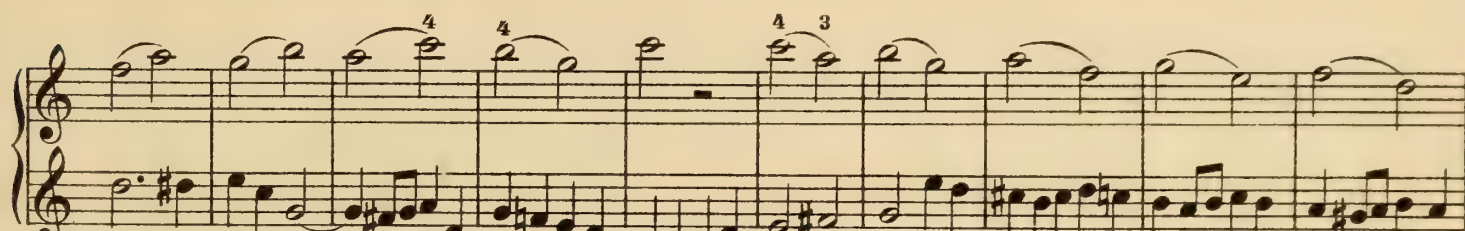
117^b

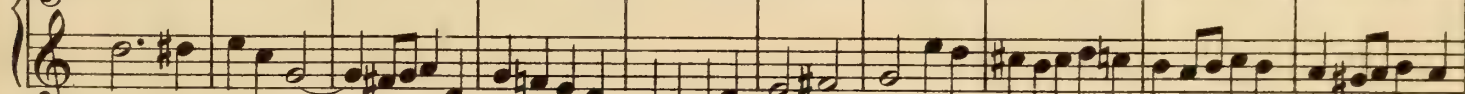
69

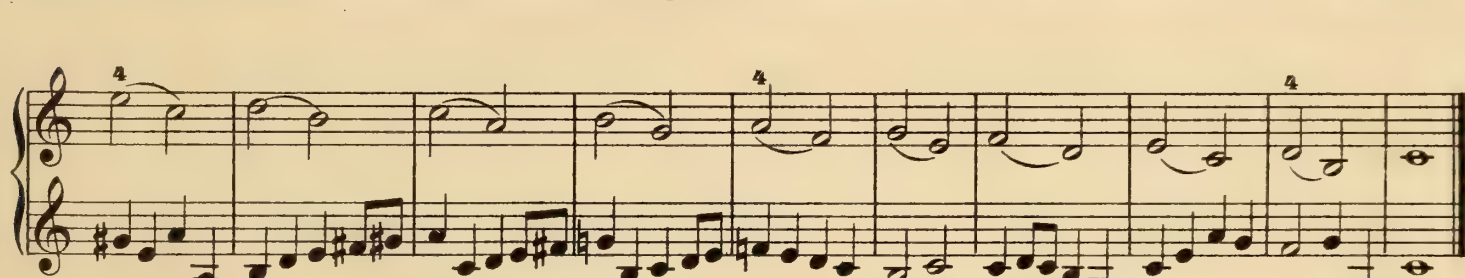
Terzen.
Thirds.


I. 

II. 

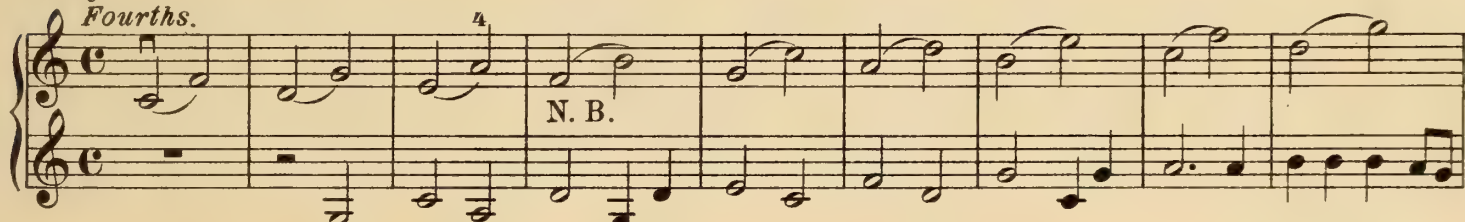
I. 

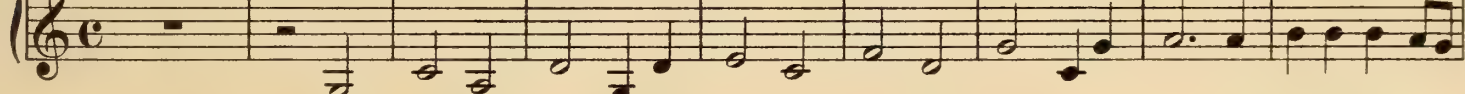
II. 

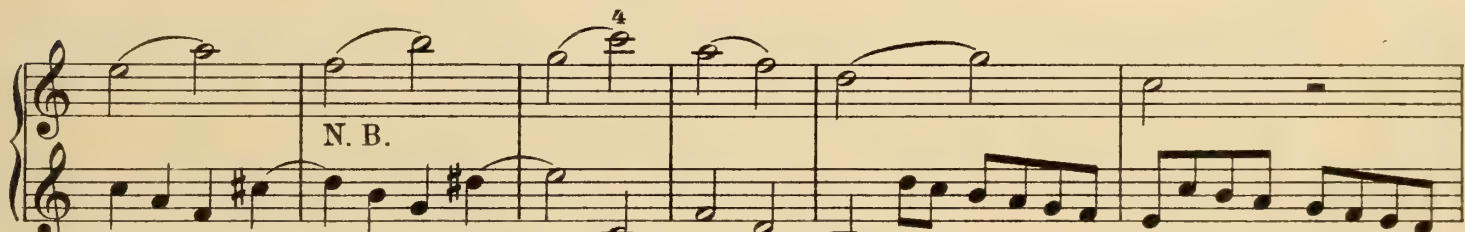
I. 

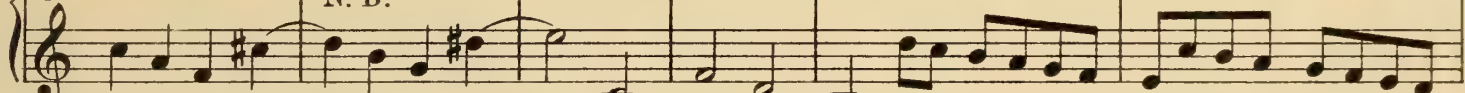
II. 

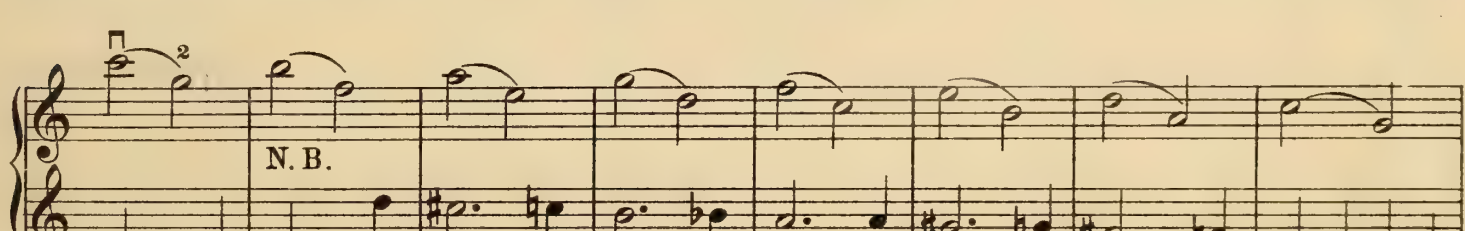
117^cQuarten.
Fourths.

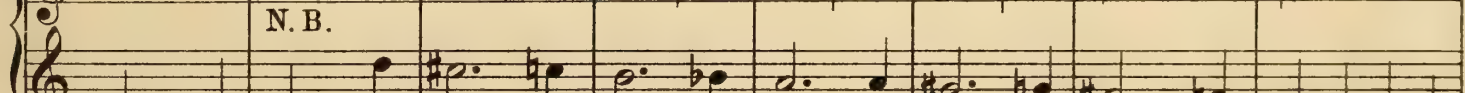
I. 

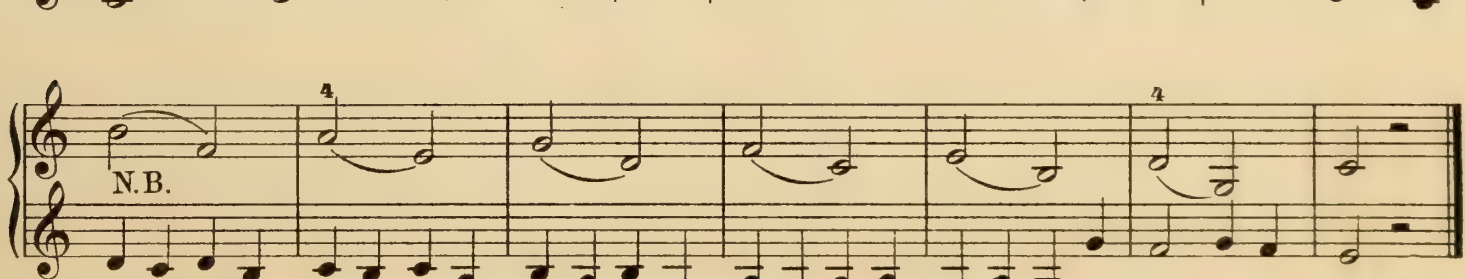
II. 

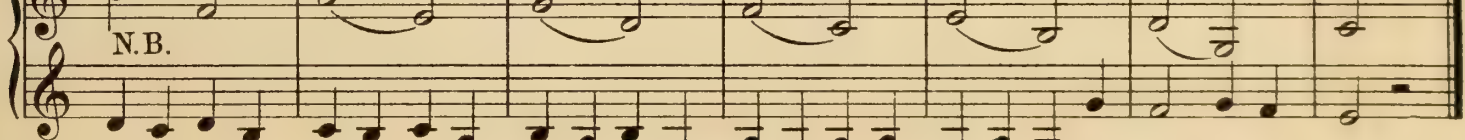
I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

70 117d
 Quinten.
Fifths.

I.
 II.

I.
 II.

I.
 II.

I.
 II.

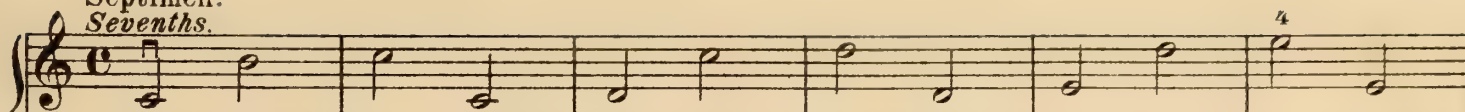
117e
 Sexten.
Sixths.

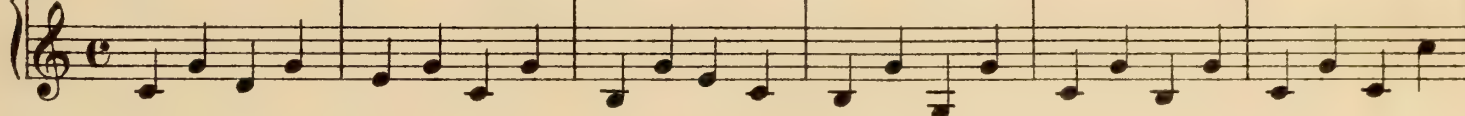
I.
 II.

I.
 II.

I.
 II.

117^fSeptimen.
Sevenths.

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

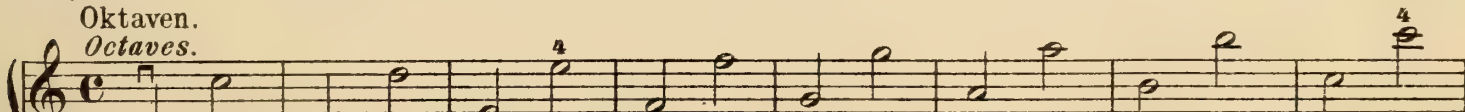
I. 

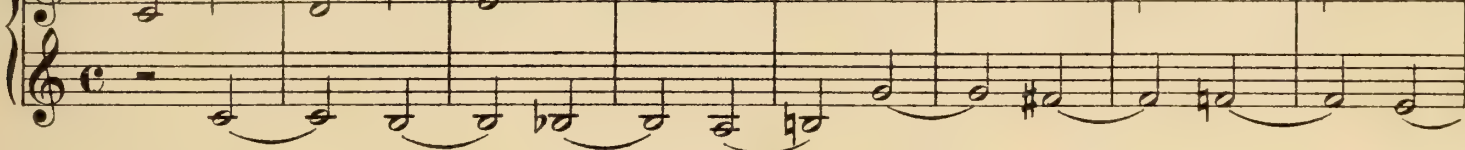
II. 

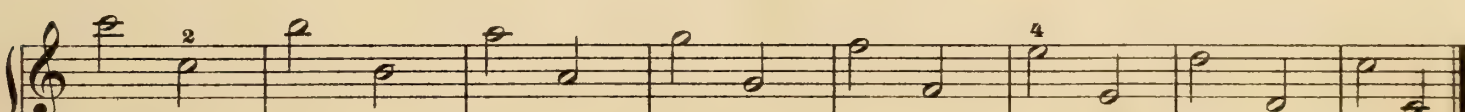
I. 

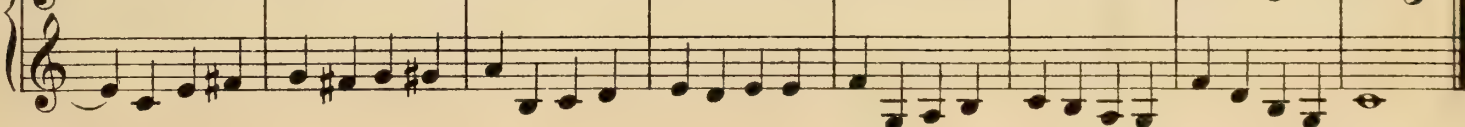
II. 

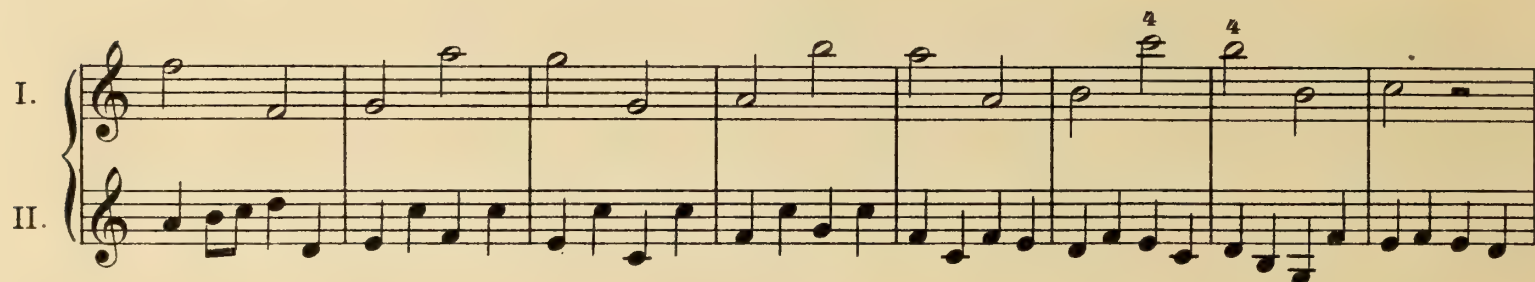
117^gOktaven.
Octaves.

I. 

II. 

I. 

II. 

72 117^hNonen.
Ninths.117ⁱDezimen.
Tenths.

Drei Melodien.

Three Melodies.

118^a

Andante.

Ch. de Bériot.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

diminuendo (abnehmend)

pizz.

118^b

Andantino.

I. $U \frac{1}{2}$
 II. $4 \ 0 \ 0 \ 0$
 I. $4 \ 0 \ 0$
 II. $4 \ 0 \ 0 \ 0$
 I. $4 \ 0$
 II. $p.$
 I. $Sp.$
 II. $p.$
 I. 4
 II. $p.$

118^c

Moderato.

I. $0 \ 4$
 II. 4

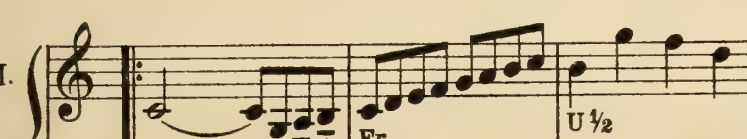

I.  

I.  

I.  

I.  

I.  

I.  

119a

119b

119c

119d

Im Gegensatz zu den bisherigen stumpf- weichen Bogenstrichen soll sich der Schüler in den folgenden Uebungen einen flotten Abstrich und damit eine energiereichere Tongebung aneignen. Bei genauer Befolgung der vorgeschriebenen Bogenlänge ergibt sich beides eigentlich von selbst, da der Abstrich in den betreffenden Beispielen zwei, drei und viermal so rasch ausgeführt werden muss, als der Aufstrich. Bei aller Präcision in der Behandlung der guten Takteile hüte man sich aber vor Uebertreibungen, damit das charakteristische nicht unschön wird.

In opposition to the dull, soft bow - strokes hitherto used, the pupil must, in the succeeding exercises, employ a firm down - bow stroke, and adopt an energetic tone. Such will indeed follow quite naturally if minute attention is paid to the directions concerning the different lengths of the bow - strokes, because in the examples given, the down - bow strokes must be executed twice, thrice, or four times as quickly as the up - bow strokes. But while treating with precision the accented part of the bar, one must be careful to avoid all exaggeration, lest what is meant to be characteristic should become merely unbeautiful.

120a

Vivo. (lebendig). (lively.)

0 1/2

3

3

4

ritard.

120b

Allegretto.

0 1/3

0

0

120c

Allegro.

0 1/3

4

4

120d

Moderato.

4

4

4

4

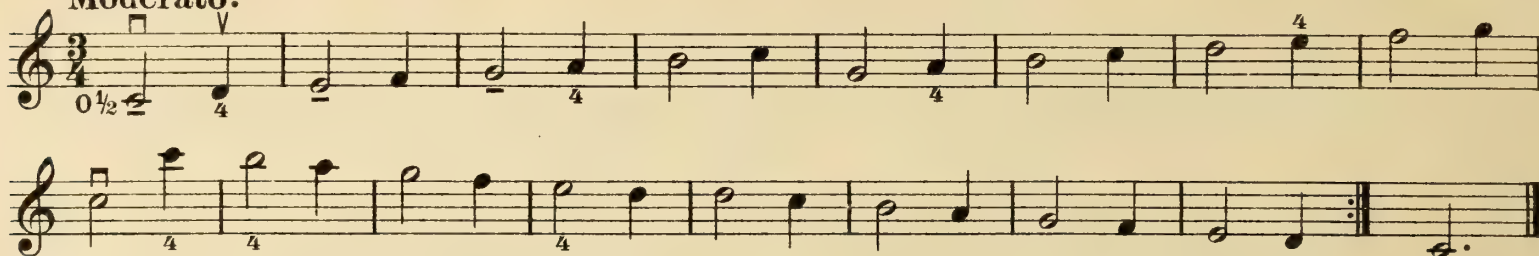
78 120^e
Energico (entschlossen) (energetically.)



Leichter Aufstrich für das letzte Taktteil, damit falsche Betonungen vermieden werden.

In order to avoid wrong accentuation, the last part of the bar should be played with light up-bow strokes.

121^a
Moderato.



121^b



121^c Allegretto.



121^d Andantino.

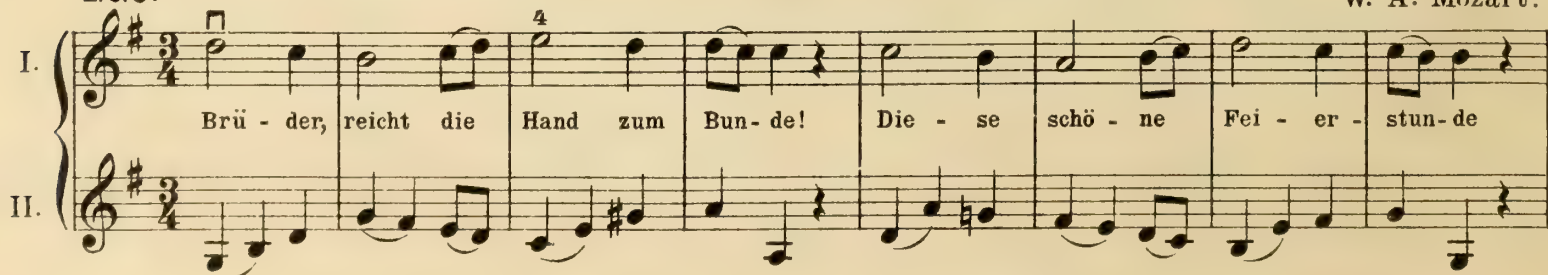


122.

Bundeslied.

Song of Union.

W. A. Mozart.



I. führ' uns hin zu lich - ten Höh'n! Lasst, was ir - disch ist, ent -

II.

I. flie - hen, uns' - rer Freund - schaft Har - - mo - - ni - en dau - ern

II.

I. e - - wig fest und schön, dau - - ern e - - wig fest und schön.

II. (Schikaneder.)

Gebet.

Prayer.

123. Adagio (langsam). (slow.)

C. M. v. Weber.

I. Lei - se, lei - se, from - - me Wei - - se, schwing dich

II.

I. auf zum Sternen - krei - - se! Lied, er - schal - le! Fei - - ernd

II.

I. wal - le mein Ge - bet zur Him - mels - hal - - le!

II.

Chor aus „Judas Maccabäus.“ | Chorus from “Judas Maccabeus.”

124.

G. F. Händel.

I. Seht den Sie-ger ruhm- - ge - krönt! Schallt Trom- pe - ten, Cym- - beln tönt!

II. Fest- - lich streut den Lor - beer hin, preist im Siegs- lied fei - - ernd ihn,

I. fest - lich streut den Lor - - beer hin, preist im Siegs- lied fei - - ernd ihn!

II. fest - lich streut den Lor - - beer hin, preist im Siegs- lied fei - - ernd ihn!

125^a

Drei Stücke.

Three Pieces.

Allegretto.

L. Spohr.

I. M. Sp. 4

II. 7

I. 4 0 4 0 4 0 4

II. 7

Andante.

The score is written for two staves, I and II, in 3/4 time. The tempo is marked Andante. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of seven systems of music. Staff I is the upper voice and Staff II is the lower voice. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including accents (v) and breath marks (0). The score is numbered 125^b and 81.

125^c

Allegro.

The image displays a piano score for two staves, labeled I and II, in 3/8 time. The tempo is marked "Allegro." The score is written in a key with one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings (0, 4, 1) and articulation marks (accents, slurs, trills) are present throughout. The score is organized into seven systems, each with a treble staff (I) and a bass staff (II).

Der Dominant-Septimenakkord
und seine Umkehrungen.

The chord of the dominant seventh
and its inversions.

83

126.

Ben moderato (Recht mässig).

The musical score for exercise 126 is written in common time (C) and consists of 12 staves. The first 8 staves are in C major, and the last 4 staves are in C minor. The exercise is marked 'Ben moderato (Recht mässig)'. The notation includes various chord inversions and fingerings, with numbers 1, 2, 3, 4, and 0 indicating finger positions. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

127. Comodo (behaglich).

(Nach Fiorillo.)

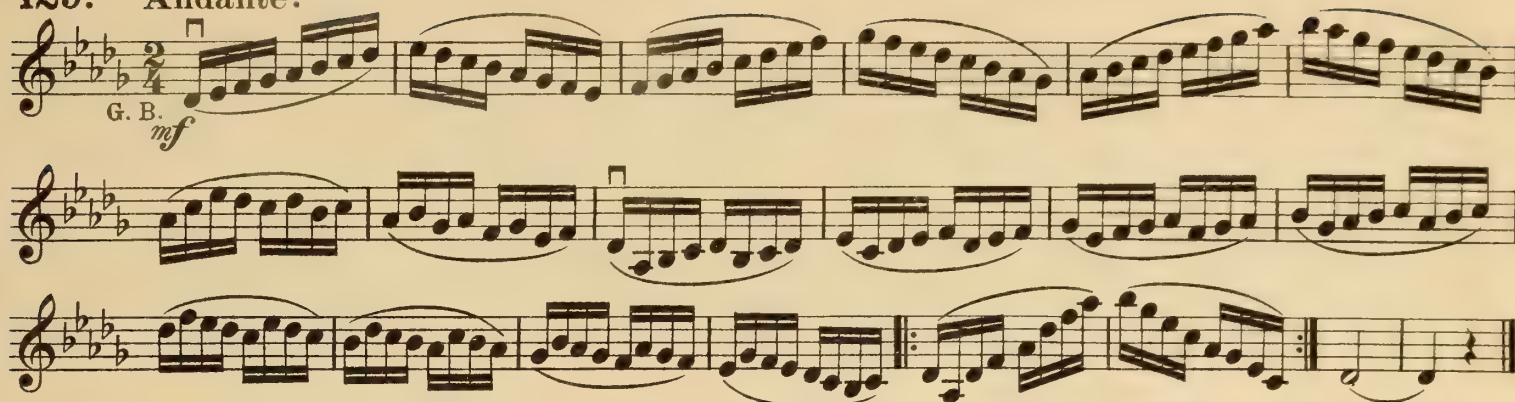
G. B.

128. Allegretto.

p Mitte

129. Andante.

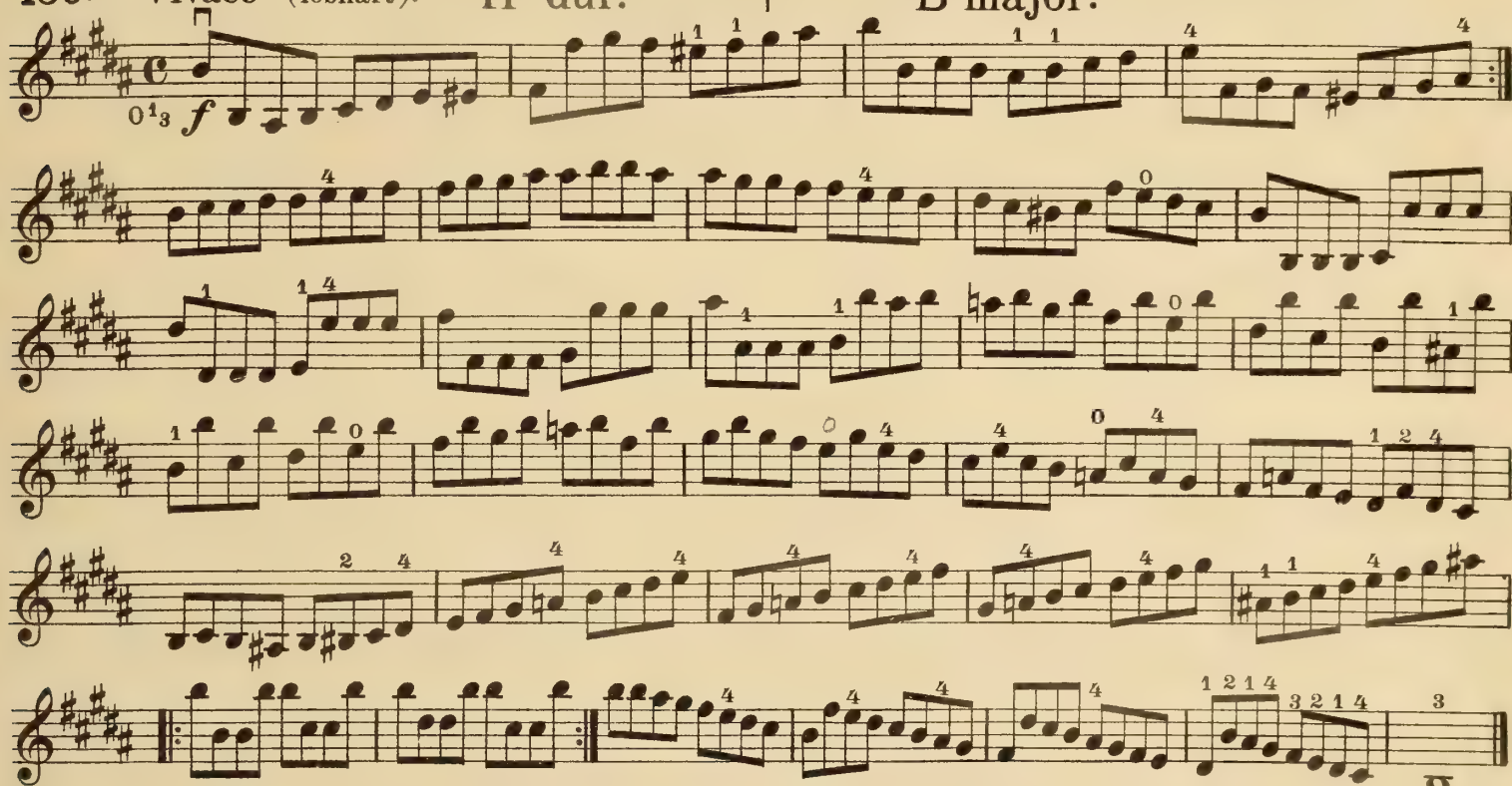
Des dur.

D^b major.

130. Vivace (lebhaft).

H dur.

B major.



131. Presto (rasch).

Tirolese.

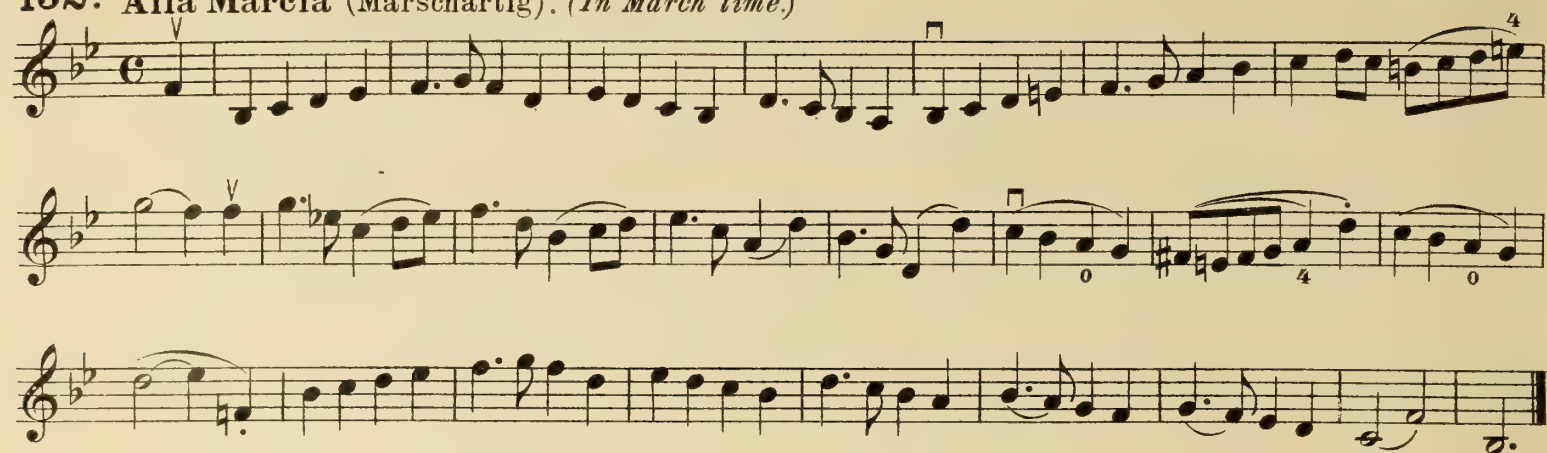
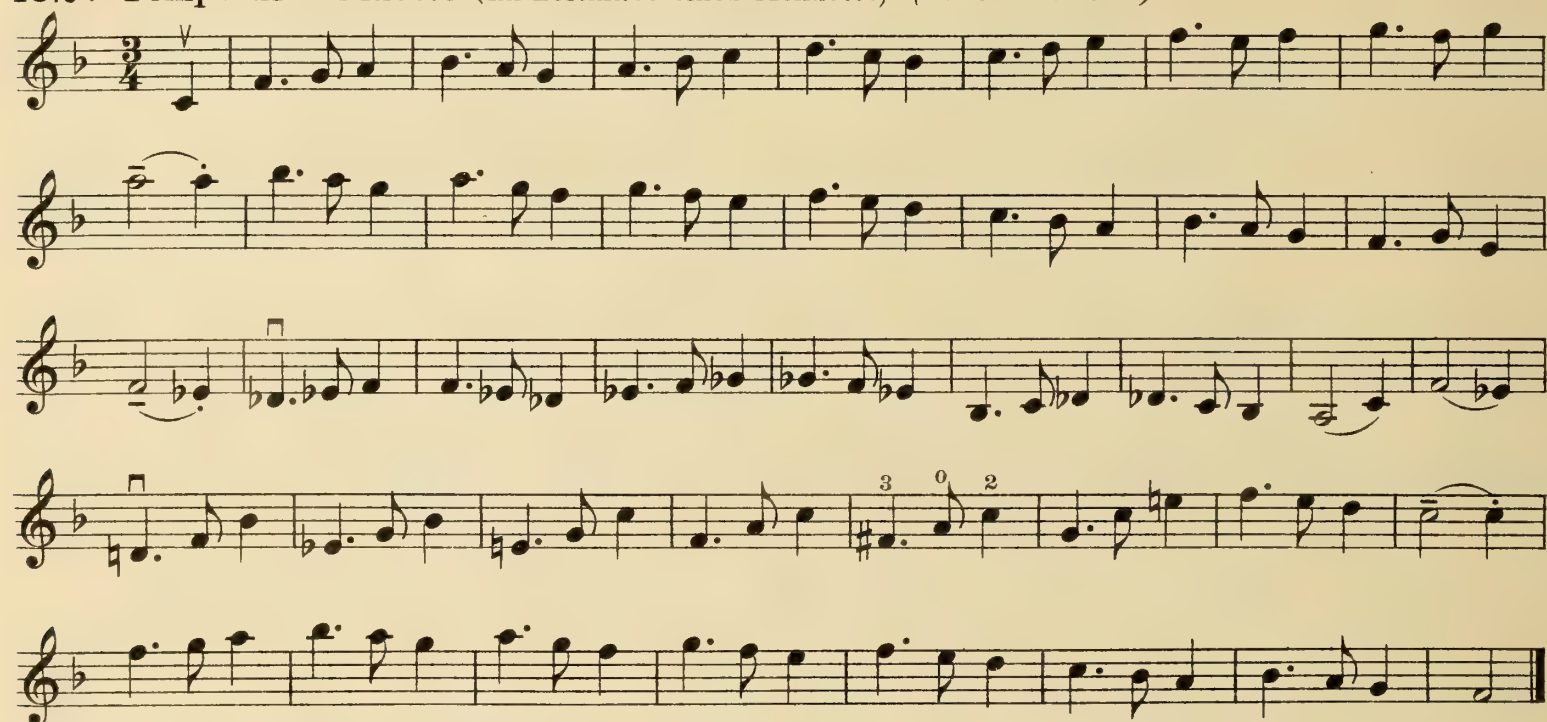
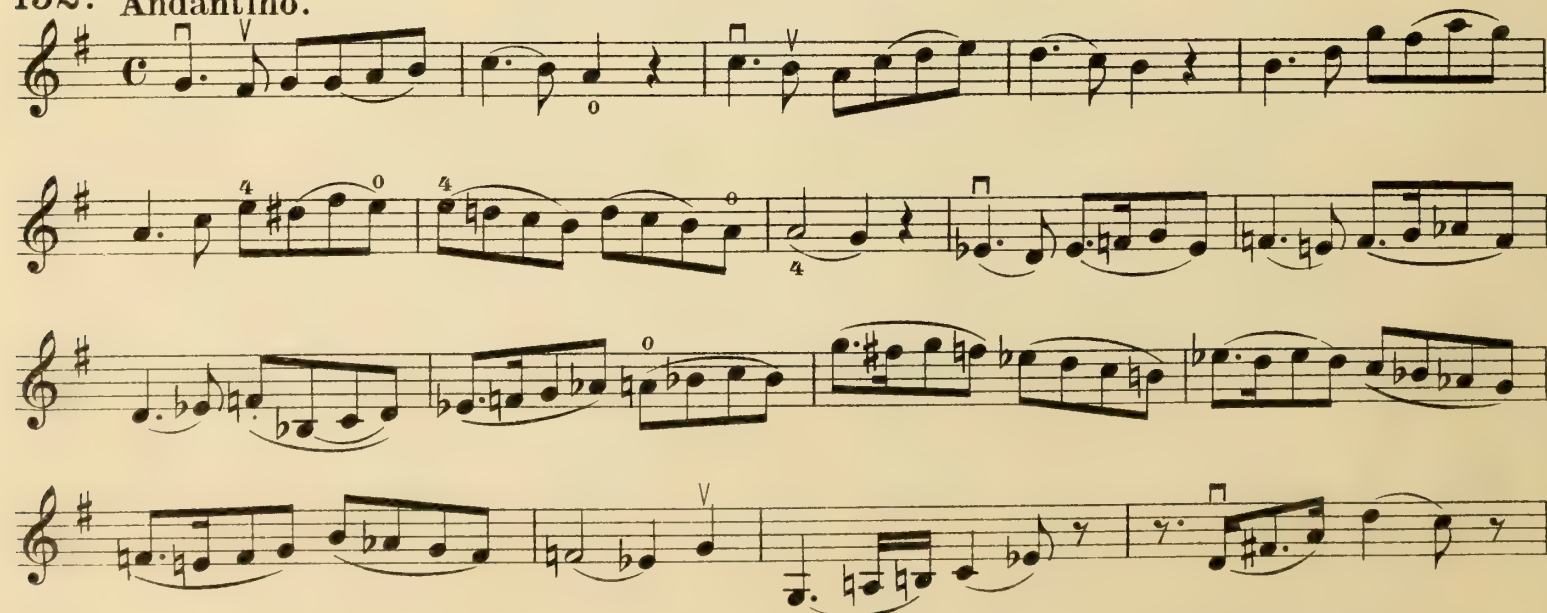
Campagnoli.



Da Capo: Den ersten Teil des Stückes noch einmal bis Fine = Schluss.
Repeat the first part of the piece to Fine.

Punktirte Noten.

Dotted Notes.

132^a Alla Marcia (Marschartig). (*In March time.*)132^b Tempo di Minuetto (im Zeitmass eines Menuetts). (*In Minuet time.*)132^c Andantino.



133. Allegretto.



Der weisse Hirsch.

The White Hart.

134.

Volksweise.

I. Es gin - gen drei Jä - ger wohl auf die Birsch, sie woll - ten er - ja - gen den
 II. wei - - ssen Hirsch, sie woll - ten er - ja - gen den wei - - ssen Hirsch.
 (L. Uhland).

135.

Räthsel.

A Riddle.

Volksweise.

I. Ein Männ-lein steht im Wal - de ganz still und stumm, es hat von lau - ter
 II. Pur - pur ein Mänt - lein um. Sagt, wer mag das Männ-lein sein, das da steht im
 Wald al - lein mit dem pur - pur - ro - - ten Män - - te - - lein?
 (Hoffmann v. Fallersleben).

136.

Zufriedenheit.

Contentment.

I. Was frag' ich viel nach Geld und Gut, wenn ich zu-frieden bin! Gibt Gott mir nur ge - sun - des Blut, so
 II. hab' ich fro-hen Sinn, und sing' aus dank-ba-rem Ge-müt mein Mor-gen und mein A - bend - lied.
 (J. M. Müller).

137. Allegro.

L. Spohr.

Violin I and Violin II parts, measures 137-142.

Measure 137: *f* (Violin II), *V* (Violin I).

Measure 138: *p* (Violin II), *V* (Violin I).

Measure 139: *cresc.* (Violin II), *f* (Violin I).

Measure 140: *V* (Violin I).

Measure 141: *o* (Violin I).

Measure 142: *diminuendo (abnehmend)* (Violin II), *p* (Violin I).

Die Synkope.

Syncopation.

Eine Synkope entsteht, wenn zwei Noten von gleicher Tonhöhe und gleichem Zeitwert vom schlechten auf das darauffolgende gute Taktteil hinübergebunden werden.

Syncopation results when two notes, of equal value and pitch, are tied from the unaccented beat to the accented beat following thereon.



Da die Synkope einer Verneinung des guten Taktteils gleichkommt, so ist bei der Ausführung darauf zu achten, dass ihre zweite Hälfte, also das ursprüngliche gute Taktteil, keinerlei Betonung erfährt. Durch die Nichtbefolgung dieser Vorschrift büsst die Synkope ihr charakteristisches Wesen ein. Zur Veranschaulichung des Gesagten spiele der Lehrer dem Schüler einige Beispiele vor und halte den Zögling an, den Takt dazu zu schlagen.

As syncopation is practically the denial of the accented part of the bar, care must be taken in its execution to see that the second half of the note, i.e. that which lies where the accent usually falls, does not receive any emphasis. If this rule is not carried out, all that is characteristic of syncopation disappears. In illustration of the same, the master should play some syncopated passages to the pupil, making him beat time thereto.

Valse. Gounod.

Allegro. Beethoven.

Andante.

Moderato.

138^c Allegretto.

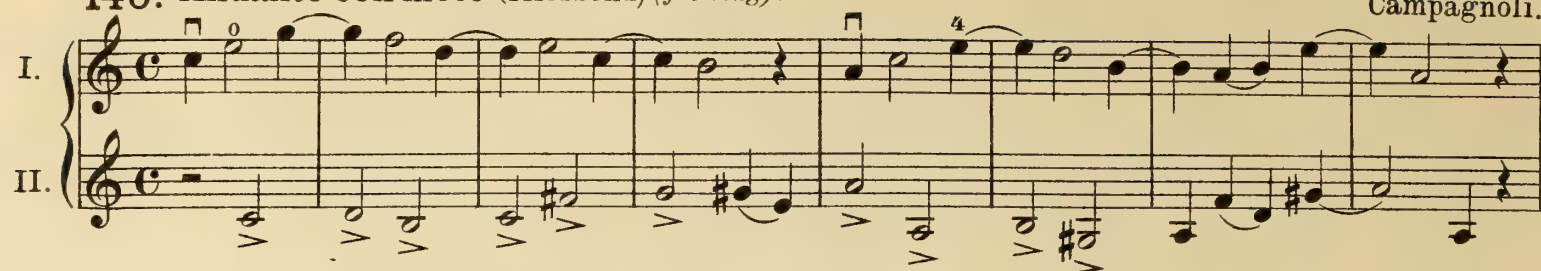
Synkopen und verminderte Quinten. | Syncopation and diminished fifths.

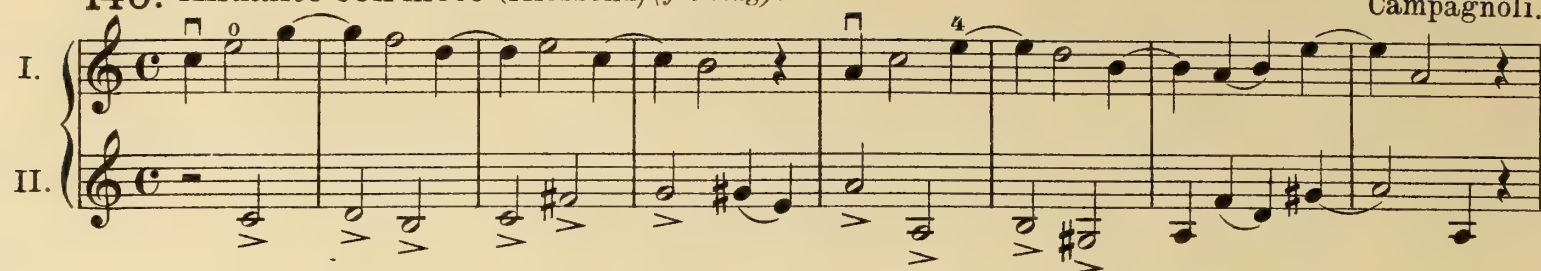
139.

Mazas.

140. Andante con moto (fliessend) (flowing).

Campagnoli.

I. 

II. 

I. 

II. 

141. Moderato.

I. 

II. 

I. 

II. 

142. Allegro.

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I.

Tonleitern über vier Saiten.

Die Ansichten aller grossen Geiger und Lehrer stimmen darin überein, dass kein anderes Hilfsmittel die Leistungsfähigkeit der linken Hand in gleichem Masse fördert, wie sorgfältiges Tonleiter-Studium. Eine Tonleiter gut zu spielen ist jedoch nicht so leicht, wie es auf den ersten Blick scheint; zu ihrer tadellosen Ausführung haben vielmehr eine ganze Anzahl von Faktoren zusammenzuwirken. Diese sind: peinlichste Reinheit der Intonation; präzises Fallen und Heben der stets hammerartig geformten Finger, ruhige Handhaltung überhaupt, und mildes Anschmiegen des Daumens an den Geigenhals insbesondere; geschmeidige Bogenführung, damit der Uebergang von einer Saite zur anderen nicht ruckweise geschieht; absolute Gleichmässigkeit sowohl in der zeitlichen Folge wie in der Stärke aller Töne.

Da der vierte Finger von Natur aus nicht so geschickt ist wie seine Kameraden, so muss er durch intelligentes Ueben gekräftigt werden. In den folgenden Skalen sind deshalb die leeren Saiten bis auf weiteres ganz zu vermeiden. Abgesehen von der Schulung des kleinen Fingers erzielen wir dadurch einen einheitlichen Fingersatz für alle Tonarten im Bereich der ersten Lage sowohl, wie später für die höheren Positionen. Wenn in manchen Uebungen und Stücken der Gebrauch der leeren Saiten oft genug ausdrücklich vorgeschrieben ist, so liegen dafür Gründe vor, die erst im Kapitel „Klangfarbe“ erörtert werden können. Bei den jetzt vorzunehmenden Tonleiter-Studien kommt es zunächst auf nichts anderes an, als auf die gleichmässige Ausbildung aller vier Finger zu späteren Zwecken.

Jede Uebung ist ein dutzendmal zu wiederholen und nach erreichter Sicherheit in C dur einfach dadurch in alle Tonarten zu transponieren, dass man sich die entsprechenden Erhöhungs- oder Vertiefungszeichen vorgemerkt denkt. Mit Geduld und Ausdauer kommt der Schüler so allmähig dazu, sich in den verschiedenen Tonarten gleich heimisch zu fühlen und jede von ihnen als ein durchaus selbständiges Gebilde anzusehen. Hier aber mehr als bei jedem anderen mechanischen Studium gilt die Regel: „Je langsamer und sorgfältiger du übst, desto raschere Fortschritte wirst du machen“.

Scales over the four strings.

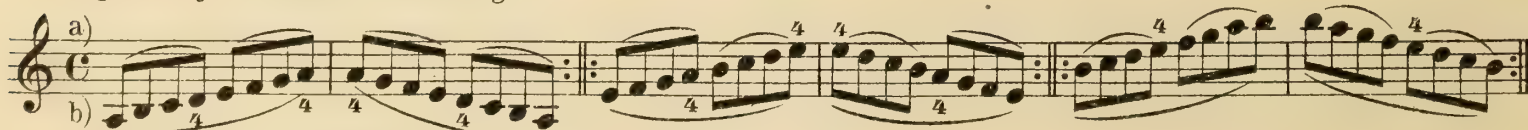
All great violinists and teachers are unanimous in considering that there is nothing better for the furtherance of the technique of the left hand than the assiduous study of scales. To play a scale well, however, is no such easy matter as may at the first glance appear, and for its faultless execution quite a number of factors must be brought into play. These are: an absolute purity of intonation; great precision in the hammer-like fall and rise of the fingers, along with a perfectly quiet position of the hand, and in particular, the loose resting of the thumb against the neck of the instrument; the pliant guiding of the bow over the strings, so that the crossing from one to another be made without any perceptible hiatus; and exact equality in the time and strength allowed to each note.

As the fourth finger has been endowed by nature with less dexterity than its companions, it is all the more necessary to strengthen it by intelligent practice. In the following scales, therefore, the use of the open strings is to be entirely avoided at present. Apart from the exercise of the little finger, we attain thereby a uniformity of fingering in all the scales, not only in the first position, but in the higher positions also, when we come to use them. If in some exercises and pieces the use of the open string is often expressly indicated, the pupil can rest assured that there are special reasons for this which can only be discussed in the chapter on "Tone Colour". Meanwhile, in the study of scales, our first and only aim must be the equal development, for later purposes, of all the four fingers.

Each exercise must be repeated at least twelve times, and after steadiness in C major is assured, should be transposed and practised in all other keys, so that the pupil may learn to represent to himself the proper sharps and flats and other signs of transposition. With patience and perseverance he will gradually find himself at home in all the various keys, and will learn to regard each scale as a separate structure. In this, as in every other mechanical study, the rule holds good. "The slower and more careful the practice, the quicker the improvement".

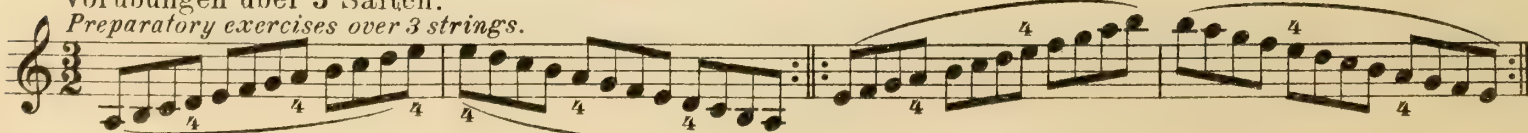
Vorübungen über 2 Saiten.

Preparatory exercises over 2 strings.



Vorübungen über 3 Saiten.

Preparatory exercises over 3 strings.



Resultat über 4 Saiten in Cdur.
Result over 4 strings in C major.

Über 4 Saiten in Es dur.
Over 4 strings in E \flat major.

Über 4 Saiten in H dur.
Over 4 strings in B major.



Von der Dynamik des Tones.

Bis jetzt hat der Schüler es nur mit drei Stärkegraden der Tongebung zu tun gehabt, dem *mf*, piano und forte. Durch das *pp*= pianissimo (ganz leise) und *ff*= fortissimo (sehr stark) treten zwei weitere Grade hinzu. Damit ist jedoch die musikalische Dynamik keineswegs erschöpft; vielmehr erschliesst sich ihr grosser Reichtum erst durch mannigfache Combinationen dieser fünf Stärkegrade. Wir können eine Tonreihe leise beginnen und allmählig zu immer grösserer Stärke anwachsen lassen (*crescendo*); oder umgekehrt, kräftig anfangen und gradweise schwächer werden (*diminuendo*). Ebenso wie die Tonreihe kann aber auch der einzelne Ton sowohl *crescendiren* wie *diminuiren*, und zwar, je nach Wunsch und Vorschrift in milder oder heftiger Weise, langsam oder schnell. Durch Hervorhebung (*Accentuirung*) einzelner Noten innerhalb einer Tonfolge gewinnen wir weitere dynamische Hilfsmittel, die das Spiel reizvoll und lebendig gestalten. Ihrer gründlichen Aneignung sollen die folgenden Uebungen und Stücke dienen. Bevor jedoch mit dem Studium derselben begonnen wird, ist dem Schüler klar zu machen, dass der vom Bogen auf die Saite ausgeübte Druck immer im richtigen Verhältnis zu der Schnelligkeit des Streichens stehen muss. Ein zu starker Druck bei langsamer Fortbewegung des Bogens erzeugt eben nichts weiter als ein sauer klingendes Reibegeräusch; umgekehrt kommt durch zu oberflächliche Berührung der Saite bei raschen und langen Strichen gar leicht eine Tongebung zum Vorschein, die mit der Bezeichnung „säuselnd“ nicht übel charakterisiert wird. Der Schüler hat sich demnach alle Mühe zu geben, dass sein Ton im forte nicht zu rauh oder gar kratzig, im piano nicht zu dünn oder fadenscheinig klingt. Dass sich der Bogen bei stärkerer Tongebung mehr dem Steg, bei schwächerer hingegen dem Griffbrett nähern muss, lehren die ersten Versuche in der Dynamik eigentlich ganz von selbst. Ebenso wird ein intelligenter Schüler bald die Erfahrung machen, dass die günstigste Angriffsstelle des Bogens zur Erzeugung eines schönen Tones von der Stärke der betreffenden Saite abhängt. So klingt beispielsweise die D Saite am besten, wenn sie nicht genau in der Mitte zwischen Steg und Griffbrett angestrichen wird, sondern mehr dem Griffbrett zu; bei der dünnen E-Saite ist das Gegenteil der Fall.

Of the different Intensities of Tone.

In the production of tone the pupil has hitherto had to do with only three degrees of strength: *mezzo-forte*, *piano*, and *forte*. Two others must now be added, viz: *pp*= pianissimo (very soft), and *ff*= fortissimo (very loud). But this by no means exhausts what might be called the dynamics of musical expression, the varied treasure of which only reveals itself in the manifold combinations of these five grades of intensity. A passage may be begun very softly and gradually allowed to increase in volume of sound (*crescendo*); or the reverse effect may be produced by beginning loudly, and little by little diminishing the strength of tone (*diminuendo*). In a similar way, a *crescendo* or a *diminuendo* can be made on a single note, and this can be done quickly or slowly, gently or vehemently, according to the wish of the player or the indication in the music. Another forcible means of expression is the accentuation of single notes in a melody, the result of which is often most spirited and charming. The following pieces and exercises should help the learner to a thorough mastery of the different means of expression. Before the study of these is commenced, however, the pupil should clearly understand that the pressure exerted on the bow must always be in correct proportion to the speed at which it is travelling across the strings. Too much pressure with a slowly drawn bow produces a disagreeable, rasping, tone; on the other hand, too light a contact with the strings, both in quick and in slow bow-strokes, brings out a sound which can only be described as "wheezy". The pupil must therefore take great pains not to let his tone become harsh and scrappy when playing forte, nor thin and threadbare when playing piano. His first attempts at using expression will show him that tone increases as the bow comes nearer the bridge, and decreases as it approaches the finger-board. An intelligent learner will soon find out that the most favourable position of the bow for the production of a good tone largely depends on the thickness of the individual strings. For example, the D string sounds best when that part of it is used which lies, not exactly midway between the bridge and the finger-board, but rather nearer to the latter than to the former, while with the thin E string, the reverse is the case.

144^a Larghissimo (sehr breit). (*very broad*)

Campagnoli.

I.

II.

144^b Andante.

I.

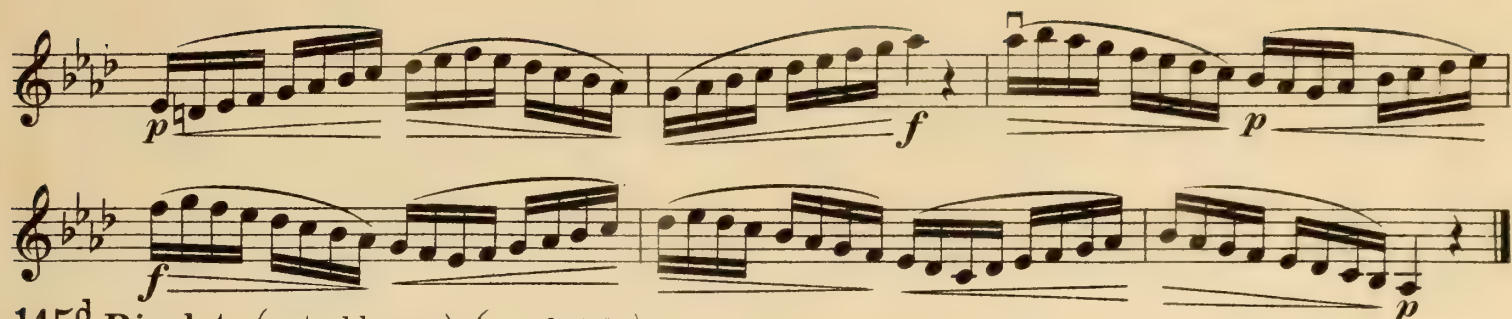
II.

144^c Adagio (langsam). (*slow*)

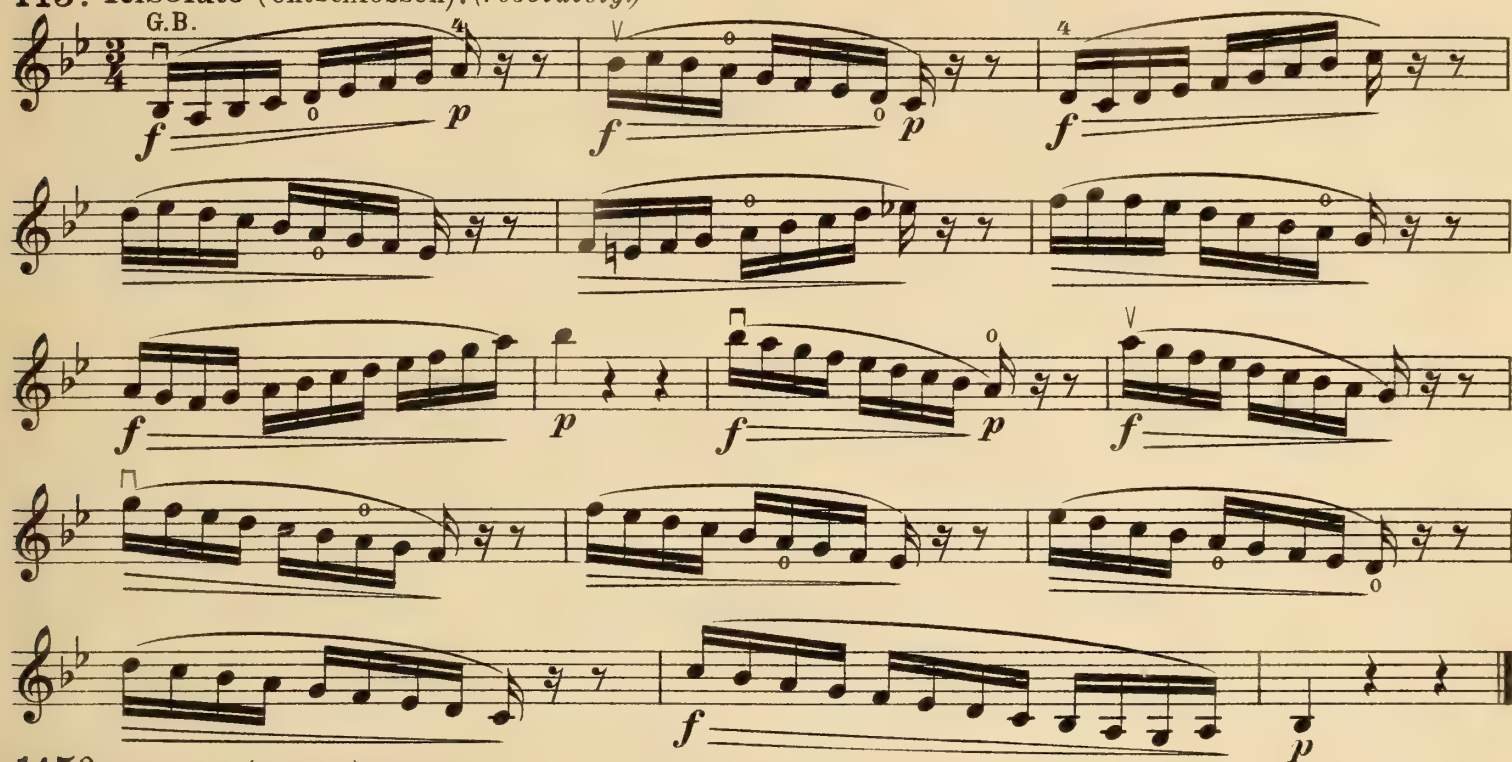
I.

II.

145^a Andante.
145^b Andante.
145^c Moderato.



145^d Risoluto (entschlossen). (*resolutely*.)



145^e Vivace (lebhaft). (*lively*)



146^a

Larghetto (Etwas breit.) (rather broad.)

Campagnoli.

I. *f*

II. *segue*

146^b

Cantabile (gesangvoll.) (In a singing style.)

Campagnoli.

I. *con espressione* (mit Ausdruck.) (with expression.)

II. *Fr.*

Tempo di Marcia.

I. *f* G B. Fr. 0 1/2

II.

I. 0 4

II.

I. 4 3

II.

I. *p* 4

II.

I. 0 4

II. *Fine.*

Trio.

I. *p cantabile*

II. *p*

I. *p*

II. *f*

I. *p*

II. *espr. mf*

I. *p*

II. *p*

I. *dolce (sanft)*

II. *dim.*

Marcia da Capo sin al Fine.

Steyrisch.

Styrian.

148. Comodo (bebaglich.)

I. *mf*

II. *mf*

I. *mf*

II. *mf*

I. *mf*


II. *mf*


I. 

II. 

I. 

II. 

Trio.
I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

Steyrisch da Capo sin al Fine.

Zweiter Teil.

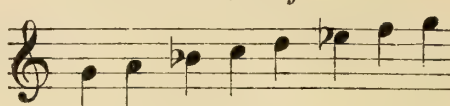
Die Molltonarten.

Unsere jetzt gebräuchlichen harmonischen und melodischen Molltonleitern sind aus der äolischen Kirchentonart des Mittelalters hervorgegangen. Wenn wir von der 6. Stufe irgend einer Durskala die dieser Tonart entsprechende Oktavgattung bilden, z. B.

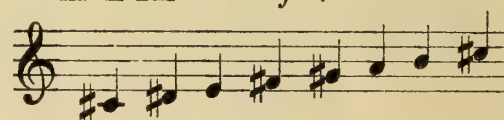
in C dur—Cmajor:



in B dur—B♯major:



in E dur—Emajor:



so erhalten wir den sogenannten äolischen Kirchenton, ein Gebilde, welches J. S. Bach, der auf der Grenzscheide zwischen mittelalterlichem und modernem Tonsystem stehende Großmeister, die Molltonleiter nannte, und in dieser Form seine Schüler auch lehrte.

Es mögen Gründe verschiedener Art dafür gesprochen haben, gerade die äolische Oktavgattung zum Ausgangspunkt für die moderne Molltonleiter zu wählen. Der einleuchtendste scheint der gewesen zu sein, daß, wie die jonische Tonart den Durgedanken verkörpert, so die äolische der prägnanteste Ausdruck des Moll ist. Bilden wir nämlich auf der 1., 4. und 5. Stufe einer jonischen (Dur-) Tonart die entsprechenden Dreiklänge, so erweisen sich diese sämtlich als harte, große; dasselbe Verfahren auf die äolische (Moll-) Tonleiter angewendet, ergibt den Gegensatz hierzu: lauter kleine, weiche Dreiklänge. Da nun diese Hauptakkorde, wenn richtig miteinander verbunden, die jeweilige Tonart in unzweideutiger Weise feststellen, so kann man die jonische Oktavgattung als den Träger unseres Dur-, die äolische als den Inbegriff des Mollgedankens ansehen. Ihrer Herkunft entsprechend sind einer Molltonart auch dieselben Versetzungszeichen vorgestellt, wie der Durtonart, von deren 6. Stufe sie abgeleitet ist; daher die Bezeichnung „Parallel-Tonarten“ für C dur und a moll, B dur und g moll, A dur und f moll usw.

Aus harmonischen Gründen (zur Bildung der authentischen Cadenz) und um der äolischen Oktavgattung einen Leitton zu geben, wie ihn die jonische besitzt, sah man sich veranlaßt, die 7. Stufe um einen chromatischen Halbton zu erhöhen, und kam so zu einer Form, die wir die harmonische Molltonleiter nennen*). Hauptmerkmal derselben ist das Intervall der übermäßigen Sekunde zwischen der 6. und 7. Stufe sowohl in steigender wie in fallender Richtung:

*) Da sie ihre Anerkennung bei den Theorikern erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts, bei den praktischen Musikern sogar noch später fand, wird sie in vielen Lehrbüchern der darauffolgenden Epoche die „moderne“ oder „neuere“ Molltonleiter genannt; im Gegensatz zur melodischen, die sich außerordentlich rasch eingebürgert hat und deshalb für die ältere gehalten wurde.

Second Part.

The Minor Keys.

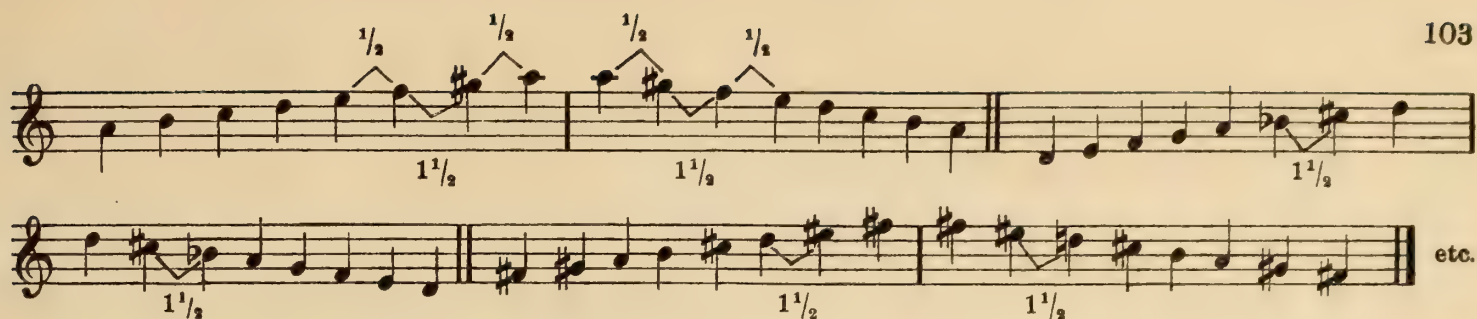
The minor scales which we now use, both harmonic and melodic, have their origin in the Æolian church mode of the Middle Ages. If we take the sixth note of any scale, and form from it a corresponding scale of eight notes, for example,

we obtain the so-called Æolian church mode, a structure which was named the Minor Scale by that great master J. S. Bach, who dwelt on the borders of the mediæval and the modern modal systems, and who taught it under this form to his pupils.

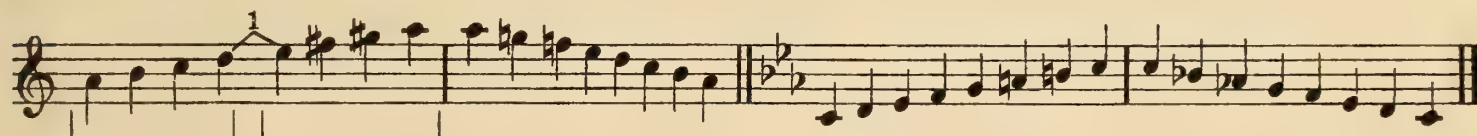
Various causes may have contributed to the choice of the Æolian mode as a basis for the construction of the modern minor scale. The most evident seems to be, that just as the Ionian mode embodies the idea of the major, so does the Æolian express that of the minor. For if we consider the triads built on the first, fourth, and fifth degrees or notes of an Ionian (major) scale, we find them to be vigorous major triads; while the same process applied to the Æolian (minor) scale produces on the contrary only plaintive minor triads. Now as these principal triads, if correctly associated with one another, indisputably determine the respective signatures, we can look upon the Ionian scale as the forerunner of our major mode, and on the Æolian as containing our idea of the minor. In accordance with its origin the minor scale is also represented by the same signature as the major scale from whose sixth degree it proceeds; hence we have the term “relative scales” for Cmajor and Aminor; B♯major and Gminor; A major and F♯ minor, etc.

For harmonic reasons (those connected with the formation of the authentic, or perfect, cadence), and in order to provide the Æolian scale with a leading note like that possessed by the Ionian, it was found necessary to raise the seventh degree one half-tone; thus we arrived at the form known as the harmonic minor scale.*). Notable in this scale is the interval of the augmented second, which occurs between the sixth and seventh degrees, both in ascending and in descending.

*) As this scale was first recognised by theorists in the middle of the eighteenth century, and by practical musicians at an even later date, it was termed the “modern” or “new” scale, in opposition to the melodic minor scale, which, having become very quickly popular, was on that account generally held to be the older of the two.



Da jedoch die übermäßige Sekunde beim Chorgesang nicht leicht zu intonieren ist, zudem durch ihre Stellung (sie ist zu beiden Seiten von kleinen Sekunden eingeschlossen) eine zwar charakteristische, aber immerhin holperige Leiter verursacht, so kam man aus melodischen Gründen auf folgendes Auskunftsmittel: Man erhöhte in aufsteigender Richtung nicht nur die 7., sondern auch die 6. Stufe der ursprünglichen äolischen Tonart, indem vor die betreffenden Noten nur diesem vorübergehenden Zwecke dienende Erhöhungszeichen (französisch: „accidents“; englisch: „accidentals“) gesetzt wurden; in absteigender Richtung aber blieb die ursprüngliche Form der äolischen Leiter unberührt. Unsere jetzt gebräuchliche melodische Molltonleiter hat demnach folgende Gestalt:



Sie besteht, wie die Klammern andeuten, in aufsteigender Linie aus einem Moll-Tetrachord (dorisch oder äolisch), dem in der Entfernung eines Ganztones ein Dur-Tetrachord (jonisch oder mixolydisch) angefügt ist. In absteigender Richtung fallen die zufälligen Versetzungszeichen weg, bleiben also die Töne der betreffenden Dur-Tonleiter bestehen, von der die Mollskala abgeleitet ist, das heißt die ursprüngliche äolische Kirchentonart.

Dieselben Gründe nun, die s. Zt. zur Bildung der melodischen Leiter führten, nämlich die Intonationsschwierigkeit der übermäßigen Sekunde, sprechen dafür, auch beim Anfangsunterricht im Violinspiel der melodischen Molltonleiter den Vortritt zu lassen, und das Studium der harmonischen erst vorzunehmen, wenn der Schüler mit dem Griffbrett vertrauter geworden ist, resp. sein Ohr und Vorstellungsvermögen die nötige Schulung erfahren haben. Wenn einige neuere Autoren in ihren Klavier- und Violinschulen mit der harmonischen Skala beginnen, so mag das beim Klavier, das ja ein vorzugsweise harmonisches Instrument ohne Intonationsschwierigkeiten ist, hingehen. Auf der Violine aber, deren Hauptaufgabe das melodische Element ist, soll zuerst das gepflegt werden, was ihrem Wesen am meisten entspricht. Überdies wird der musikalische Horizont eines Anfängers im Violinspiel zunächst kaum über die einfachen Gebilde des Volksliedes und leichter Tanzformen hinausgehen; und deutsche Volkslieder, in denen das Intervall der übermäßigen Sekunde vorkommt, dürften sehr selten sein.

As, however, the interval of the augmented second was difficult of execution in choral singing, and as it also, owing to its position (it is shut in on both sides by a minor second), produced a characteristic, but at the same time a somewhat halting scale, the following expedient was, for melodic reasons, arrived at. In the ascending scale not only the seventh degree of the original *Æolian* mode was raised, but also the sixth degree, by means of accidentals (French “accidents”) placed before these notes. As the raised notes resumed their primary position in the descending scale, the original form of the *Æolian* mode remained unaltered. The melodic minor scale now in use has therefore the following form:

In the ascending notes it consists, as indicated by the slurs, of a minor tetrachord (*Dorian* or *Æolian*), to which is joined, at an interval of one whole-tone, a major tetrachord (*Ionian* or *Mixolydian*). In the descending scale the accidentals are omitted and the notes remain the same as those of the corresponding major scale from which the minor, or original, *Æolian* church mode proceeded.

The reason which led to the formation of the melodic scale, namely, the difficulty of intonation caused by the augmented second, may thus serve as a precedent in adopting the melodic minor scale for teaching to beginners on the violin, and the study of the harmonic minor may be taken up when the pupil has become better acquainted with the fingerboard of his instrument, and after his ear has had the necessary training. The fact that some recent authors begin with the harmonic minor scale in their pianoforte tutors is quite justifiable, because the piano is an harmonic instrument, of which the study involves no difficulty in regard to intonation. But on the violin, which is especially a melodic instrument, that which is most in accordance with its nature should be attended to first. Added to this, the musical horizon of our beginner should not extend in the meantime beyond the simple structure of folk-song and dance; and German folk-songs which contain the augmented second are rarely to be met with.

Da wir einige Molltetrachorde schon bei der Einführung der zweiten Griffart kennen gelernt haben, so kann nunmehr die Erweiterung eines solchen zur aufsteigenden melodischen Leiter durch Anfügung eines Durtetrachordes im Abstand eines Ganztones ohne weiteres erfolgen. Die Ausführung der fallenden melodischen Skala ergibt sich aus den anderen Griffarten und den „Tonleiterstudien über 4 Saiten“ ganz von selbst.

As we have already made the acquaintance of some minor tetrachords when considering the second kind of stopping, we can now without further delay extend these in the ascending melodic scale, by adding a major tetrachord, with a wholetone interval between the two. The execution of the descending scale is naturally included in the study of the other kinds of stopping, and in the exercises on the "Scales over the four strings."

149.

A moll.
A minor.

150.

Andante cantabile.

D moll.
D minor.

152. Allegro.

153.

G moll.
G minor.

[illegible]

154. Appassionato (leidenschaftlich). (*Impassioned.*)

L'Allegretto
Op. 139, No. 3

dim. e ritard.

pp

155. Andantino.

I. *mf*
 II.

I. *mf*
 II.

I. *mf*
 II.

I. *mf*
 II.

I. *mf*
 II.

I. *mf*
 II.

156. A moll.

A minor. *4*

A minor. *4*

A minor. *4*

A minor. *4*

A minor. *4*



Die vorstehende Etüde soll mit allen Stricharten ausgeführt werden, die der Schüler bis jetzt kennen gelernt hat, und zwar: mit breiten Strichen im Andante- $0\frac{1}{2}$, im Moderato- $0\frac{1}{3}$ und im Allegro- $0\frac{1}{4}$. (Die Verkürzung der oberen Bogenhälfte für die schnelleren Zeitmasse geschieht dadurch, dass man den Abstrich nicht bis zur äussersten Spitze zieht und mit dem Aufstrich nicht ganz die Mitte erreicht). Hierauf nehme man die Bindungsstricharten vor, und zwar: zwei Noten in einem Strich mit $0\frac{1}{2}$ in mässigem, mit $0\frac{1}{3}$ oder $0\frac{1}{4}$ in rascherem Zeitmass, vier Noten in einem Strich mit $0\frac{1}{2}$, acht Noten mit G B.. Dann übe man die Etüde aus dem Handgelenk in der Mitte, an der Spitze und am Frosch des Bogens. Zum Schluss studiere man die kombinierten Stricharten, und zwar:

The foregoing studies should be practised with the different kinds of bowing that the pupil has already had, viz: with broad strokes in andante $U\frac{1}{2}$, in moderato $U\frac{1}{3}$, and in allegro $U\frac{1}{4}$. (Short strokes with the upper half of the bow in quick tempi are executed in such a way that in the down-strokes the point of the bow is not quite reached, nor the middle of the bow in the up-strokes). The following kinds of bowing should be practised: two notes in one stroke with $U\frac{1}{2}$, moderato tempo; the same with $U\frac{1}{3}$ or $U\frac{1}{4}$ in quicker tempo; four notes in one stroke with $U\frac{1}{2}$; eight notes with W.B. The studies must then be practised from the wrist with the middle, point, and nut of the bow, and finally, with a combination of these different bowings, as follows:



Die Ausführung der Stricharten 1-4 ist schon erörtert worden, dafür begegnen uns 5, 6, 7 und 8 zum ersten Mal. N^o 5 ist mit $0\frac{1}{2}$ zu üben, von den beiden Noten auf einen Strich ist die zweite, angebundene, als die wichtigere (gutes Taktteil) dadurch zu charakterisieren, dass man ihr etwas mehr Bogen gibt als der ersten. N^o 6 soll mit G B gespielt und hierbei die letzte der 4 gebundenen Noten als die wichtigste empfunden werden. Man hüte sich aber beim Charakterisieren der Stricharten ja vor Übertreibungen! Um der Strichart N^o 7 die richtige Physiognomie zu geben, dürfen wir nicht von der Ökonomie des Bogens ausgehen, sondern von der musikalischen Grammatik. Würden wir das erstere

N^{os} 1 to 4 have already been discussed. The bowings contained in N^{os} 5, 6, 7 and 8, are met with for the first time. N^o 5 is to be practised with $U\frac{1}{2}$; of the two notes in one stroke, the slurred second note, falling as it does on the accented part of the bar, must be considered the more important; it therefore receives more bow than the other. N^o 6 should be played with W.B. and here the last of the slurred notes must be treated as the most important. But in differentiating these various kinds of bowing, let all exaggeration be avoided. We do not base our characterisation of the distinctive qualities of N^o 7 on the division of the bow, but rather on the laws of music. It might at first

tun und mit anscheinender Logik sagen: zwei auf einen Strich geschleifte Töne erhalten selbstverständlich mehr Bogen als der Einzelton, so käme eine ganz falsch accentuirte Strichart zum Vorschein. Wir müssen vielmehr fragen: welche von den vier Noten, auf die diese Strichart in regelmässiger Wiederkehr verteilt ist, erscheint als die Hauptsache? Antwort: Die erste (als rhythmisch betont) ist die wichtigste und beansprucht deshalb den längeren Strich; die vierte ist die unbedeutendste und erhält dementsprechend wenig Bogen. Am besten kommt man bei dieser Strichart zu einer sinngemässen Bogeneinteilung, wenn man als Vorübung die vier Noten in den 6/8 Rhythmus bringt, wobei sich die richtige Betonung von selbst ergibt:



Es sei nochmals eindringlich wiederholt, dass man sich bei der Anwendung dieser Strichart auf vier der Zeit nach völlig gleichwertige Töne jeder Übertreibung zu enthalten hat, damit eine an und für sich vielleicht richtig empfundene Sache nicht in philiströse Manier ausarte! Ein anderes ist es, wenn der Componist drastische Accente ausdrücklich wünscht und vorschreibt, wie z. B. Viotti in seinem 24. Concert (H moll) oder Rode in seinem 8. Concert (E moll):



Eine ähnliche Überlegung wie die 7. Strichart erfordert No 8, nur ist die Ausführung derselben weit einfacher. Hier verteilt sich die Strichart in regelmässiger Wiederkehr auf acht Töne in zwei Gruppen. In der ersten davon ist die abgetrennte Note als vierte die unbedeutendste, in der zweiten Gruppe dagegen die Einzelnote die wichtigste, weil die erste. Bei der Ausführung empfiehlt es sich deshalb, mit dem drei gebundenen Noten der ersten Gruppe den Bogen nicht bis zur äussersten Spitze zu ziehen und die darauffolgende Einzelnote (Aufstrich) stumpf-weich aus dem Handgelenk zu machen. Mit der Einzelnote der zweiten Gruppe führe man hierauf den Bogen in flottem Abstrich zu Ende und schliesse die drei geschleiften Töne in ruhigem Aufstrich an..

sight appear logical that two notes slurred in one stroke should receive more bow than a single note, but if this were carried out it would result in an entirely false accentuation. The question that lies before us is therefore, which of these four notes, regularly following each other in one bow-stroke, is to be considered the most important? Answer: the first, being the rhythmically accented note, is the most important, and demands the longer bow; the fourth, being of less consequence, receives correspondingly less amount of bow. The best way to treat this kind of bowing in order to get the proper division of the bow, is to practise the four notes, to begin with, in 6/8 time; the correct accent then becomes apparent.

It must once more be urgently impressed on the student that in practising this kind of bowing on four notes of equal value, every exaggeration is to be avoided, in case that which is excellent in itself should degenerate into vulgarity. It is quite another thing when the composer expressly desires and prescribes emphatic accentuation, as, for instance, Viotti in his 24th concerto in B minor, or Rode in his 8th concerto in E minor.

Somewhat similar considerations are demanded by No 8, but its execution is much simpler than that of No 7. Here the bowing is arranged so as to repeat itself regularly over eight notes in two groups. In the first group, the separate note, being the fourth, is the least important, the single note, in the second group is, on the contrary, the most important, owing to its being the first of the group. In playing the three slurred notes of the first group, therefore, the bow should not be drawn to its extreme point, and the short, soft, single note (up-bow) must come from the wrist. With the single note of the second group the bow must be carried to its point with a swift down-stroke; the three remaining slurred notes are then smoothly executed by the ascending bow.

158. E moll.
E minor

159. Comodo. (bebaglich) (easily, without haste.)

160^a C moll.
C minor

160^b Andante espressivo.

I. *p* *mf* *pp*
 II.

I. *f* *p*
 II.

I. *mf* *mf*
 II.

I. *dolce*
 II.

I. *ritard.* *pin tempo*
 II.

I. *dimin.* *ritard.* *pp*
 II.

161^a H moll.
B minor.

Exercise 161^a consists of five staves of single melodic lines in B minor. The first four staves are in 4/4 time, and the fifth staff changes to 3/4 time. The music features various fingerings (e.g., 4, 3, 2, 1, 0, 6) and articulations (accents, slurs). The final measure of the fifth staff is a whole note chord.

161^b Tempo di Minuetto.

Exercise 161^b is a piano exercise in 3/4 time, marked "Tempo di Minuetto". It consists of four systems, each with a piano (I) and violin (II) staff. The first system includes the dynamic marking *f* and the instruction "tenuto (gehalten)". The second system includes the dynamic marking *mf*. The music features various fingerings, slurs, and articulations. The final system ends with a double bar line.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

Trio.
p
cantabile

I.

II.

I.

II.

I.

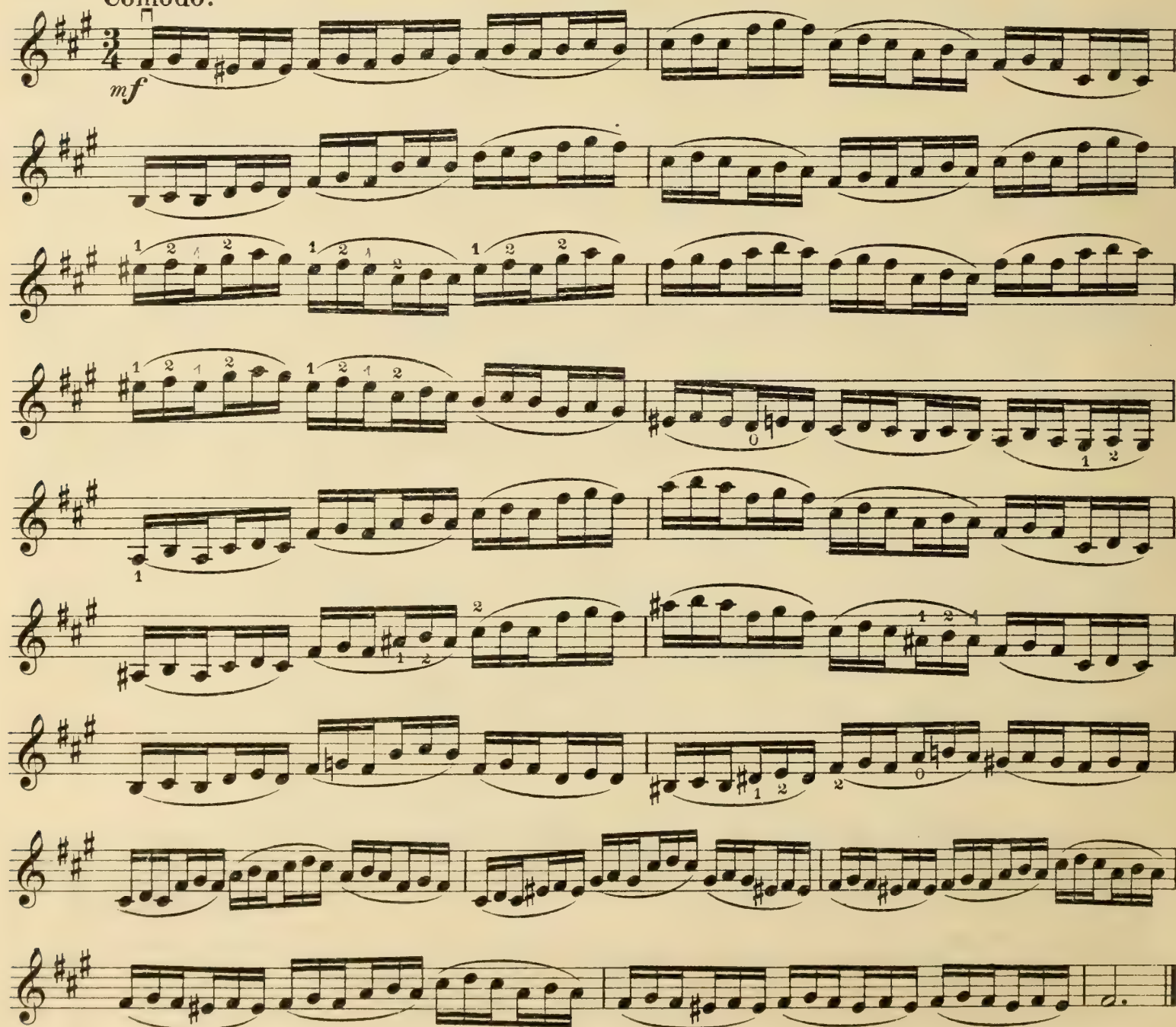
II.

ritard.
Minuetto da Capo.

162a Fis moll.
F# minor.



162b Comodo.



162^c Alla Polacca.

I. *p grazioso (anmuthig)*
 II.

I. *f*
 II.

I. *p*
 II.

I. *f*
 II.

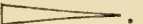
I. *p*
 II.

I. *f*
 II.

I. *p*
 II.


Martellé und spiccato.

Wenn der Schüler die bisherigen Übungen gründlich durchgearbeitet und dem Arm- und Handgelenk die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet hat, so dürfte er sich so viel allgemeine Bogengeschicklichkeit angeeignet haben, daß nunmehr die schwierigeren Stricharten in Angriff genommen werden können. Unter diesen stehen das martellé und das spiccato in erster Reihe; nicht nur, weil sie an und für sich häufig gebraucht werden, sondern weil von ihnen eine ganze Reihe künstlicher, zusammengesetzter Stricharten abzuleiten sind. Ihre richtige Ausführung und Anwendung vermehren das Ausdrucksvermögen des Geigers um ein so bedeutendes, daß die auf das Studium derselben gerichtete Zeit und Mühe ihren Lohn in sich selber tragen.

Das Wort „martellé“ wird vom lateinischen „martellus“, der Hammer, hergeleitet; also haben wir es mit einer das Hämmern nachahmenden Strichart zu tun. Ihre Ausführung geschieht auf folgende Weise: der Bogen übt, hauptsächlich mit dem Zeigefinger, einen Druck auf die Saite aus, wodurch bei langsamem Streichen nur ein ächzendes Reibegeräusch zum Vorschein kommt. Wird hingegen der Bogen durch einen raschen, elastischen Stoß von seiner Angriffsstelle fortbewegt oder vielmehr gerissen, ohne die Saite zu verlassen, so erzeugt dieser Vorgang einen brauchbaren Ton von minimaler Zeitdauer. Bildlich dargestellt, nimmt sich die Sache so aus: . Die senkrechte Linie bezeichnet den Ausgangspunkt, also das Maximum der Tonstärke, die der Senkrechten gegenüberliegende Dreieckspitze das Ende des Vorgangs, d. h. das Minimum der angewendeten Kraft. Folgen mehrere solcher elastischen Stöße in abwechselnden Auf- und Abstrichen aufeinander, so nennt man diese Prozedur, wenn sie geschickt ausgeführt wird, die martellé-Strichart. Es versteht sich von selbst, daß die Stärke des Druckes, die Schnelligkeit und Energie des Stoßes mit dem Bogenquantum stets in richtigem Verhältnis stehen müssen, damit die hervorgebrachten Töne bei aller Präzision und Schärfe klangschön bleiben. Aus diesem Grunde empfiehlt es sich, das martellé zuerst ganz langsam und leise zu studieren. Man beginne mit kurzen Strichen an der äußersten Bogen spitze (weil dort die Widerstandskraft der Stange am größten ist) und führe den Stoß bei mäßigem Angriffsdruck auf die Saite durch eine elastische Handgelenksbewegung aus. Es ergibt sich dabei von selbst, daß während der Fortbewegung die Stärke des Druckes nachläßt; immerhin aber muß der Bogen noch so fest gehalten werden, daß die Stange nach vollzogenem Stoß nicht zittert, vielmehr ruhig auf der Saite liegen bleibt, um den nächsten Stoß vorzubereiten.

Martelé and Spiccato.

If the pupil has conscientiously practised the exercises up to this point, and given due attention to his bow-arm and wrist, he must now have acquired as much general facility as will enable him to approach the more difficult kinds of bowing. Among these the martelé and the spiccato take a foremost rank, not only because they are very frequently used, but because from them quite a number of artistic combinations in bowing are derived. The ability to perform and apply them correctly adds so materially to the wealth of expression at the command of the violinist, that in themselves they constitute a reward for any time and trouble spent in acquiring them.

The word martelé is derived from the Latin martellus, a hammer; we have therefore to do with a hammered effect, caused by a special sort of bowing. It is produced in the following way: by means principally of the first finger, the bow must be made to exercise a pressure on the string, which, if a long note were played, would result in a harsh, grating noise. But if, on the contrary, with a quick, elastic, jerk, the bow is moved or torn from its first point of contact with the string, but without being allowed to leave the string, the sudden relaxing of the pressure causes a sharp, hammered note of extremely short duration. The matter may be illustrated by the figure . The perpendicular line represents the beginning of the note, where the maximum of tone is produced, while the extreme point to the right of the triangle indicates the finish of the note, where the minimum of sound occurs. If several of these hammered elastic notes are played in quick succession, with a change of bow-stroke for each note, the proceeding is called martelé bowing. It is hardly necessary to say that the amount of pressure exercised, and the rapidity and energy used in the production of such notes, must always be proportionate to the quantity of bow employed, so that the notes may sound not only sharp and precise, but full and round in tone. For this reason the pupil is recommended to study the martelé slowly and softly at first. He should begin with short strokes at the point of the bow (where resistance is greatest), and perform the stroke with a moderate pressure of bow on the string, effected by a quick, elastic movement of the wrist. The amount of pressure required naturally relaxes with the increase of speed at which the notes are played. The bow must be held firmly enough to prevent any trembling movement occurring at the completion of the hammer-stroke, and must remain quietly on the string ready to proceed with the next note.

Wesentlich ist, dass die sich folgenden Stösse durch eine schlackenlose Pause von einander getrennt werden, oder, anderes ausgedrückt, weder die Vorbereitung noch die Nachwirkung des Stosses sich durch ächzendes Geräusch bemerkbar machen.

Ein rationelles Studium des martellé kräftigt die Gelenke und steigert die Herrschaft über den Bogen. Es sei aber nachdrücklichst davor gewarnt, diese Strichart etwa stundenlang zu üben. Erstlich werden die Stösse schon nach einigen Minuten durch die allmählig eintretende Ermüdung der beteiligten Muskeln immer matter und schwächer; zweitens hat andauerndes Martelléspiel nicht selten Handgelenksentzündungen zur Folge, die nur schwer wieder zu beseitigen sind. Es ist deshalb besser, während mehrerer Wochen einige Minuten täglich auf das Studium dieser Strichart zu verwenden, als sie durch Übereifer in wenigen Tagen erzwingen zu wollen.

Hat der Schüler es dazu gebracht, das martellé im piano zur Zufriedenheit auszuführen, so mag er die Kraft des Druckes und die Energie des Stosses allmählig zu steigern suchen, indem er ein immer grösseres Bogenquantum verwendet von $0\frac{1}{4}$ über $0\frac{1}{3}$ zu $0\frac{1}{2}$, in sehr mässigem Tempo bei grosser Tonfülle selbst den ganzen Bogen. Um eine völlige Gleichheit zwischen Auf- und Abstrich zu erzielen, ist in den Etüden im Triolen-Rhythmus die erste Note jeder Triole durch einen Accent etwas hervorzuheben.

It is also important to see that each note is separated from the other by a slight pause; in other words, no scraping sound must be noticeable between the strokes.

A rational study of the martellé strengthens the wrist and increases the command over the bow; but pupils cannot be too well warned not to practise it too much at one time. Firstly, because the strokes, owing to the gradual tiring of the muscles, soon become dull and lifeless; secondly, because continued practice is apt to result in inflammation of the wrist-joint, an affection which is sometimes very difficult to cure. It is therefore better to devote a few minutes daily to the study of this kind of bowing, extending the practice over several weeks, rather than with mistaken zeal to attempt its mastery in a few days.

When the pupil is so far advanced that he can execute the martellé in piano to his satisfaction, he should try to gradually increase the strength, pressure, and energy of the stroke by using more and more bow, $U\frac{1}{4}$ to $U\frac{1}{3}$ and $U\frac{1}{2}$; or even indeed the whole-bow may be employed with very moderato tempo and great fullness of tone. The first note of each triplet in the study in triplet rhythm must be well accented, in order to obtain perfect equality between the up and down strokes.

163^a G moll.
G minor.

The musical score for Etüde 163a is written for a single melodic line in G minor. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by frequent triplet rhythms, indicated by a '3' over groups of notes. Various bowing techniques are shown, including slurs and accents. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The piece concludes with a double bar line on the sixth staff.

163^b martellé

Spitze segue

164^a C moll.
C minor.

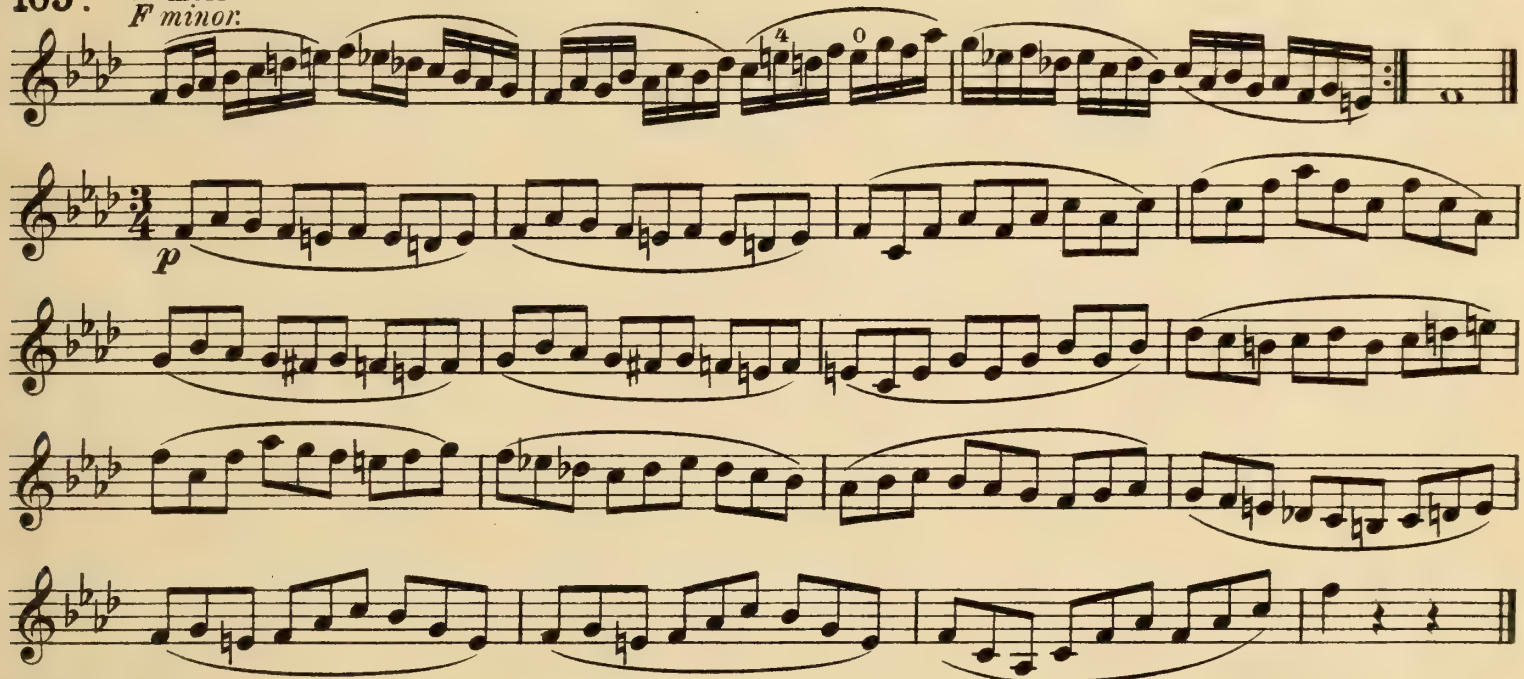
4

164^b Spitze (Pt.)

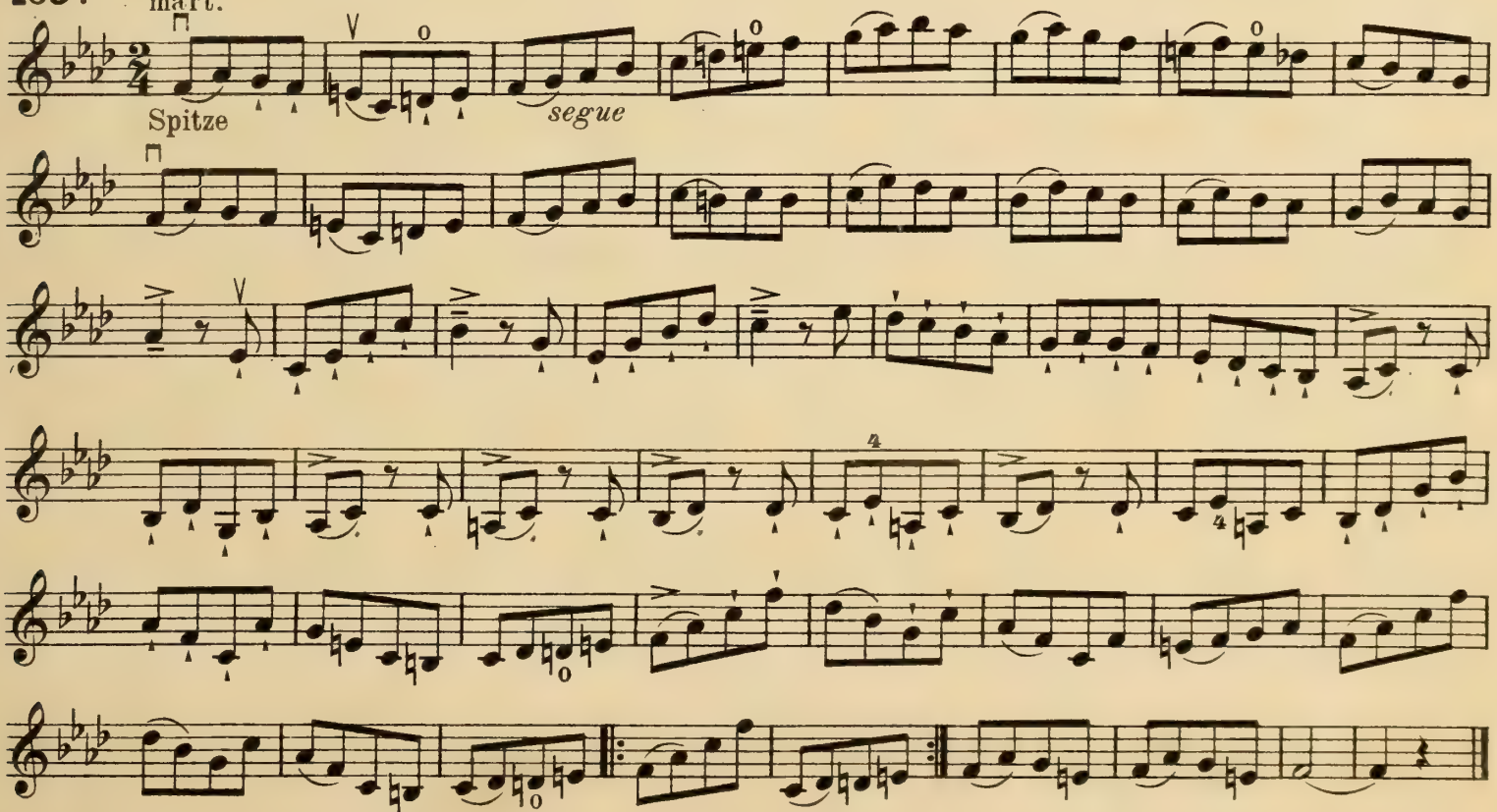
mart. simile



165^a *F* moll.
F minor.



165^b *mart.*

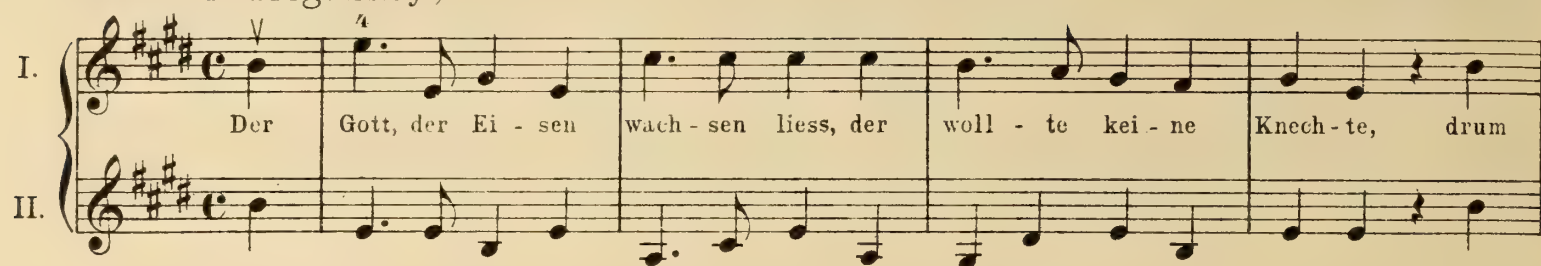


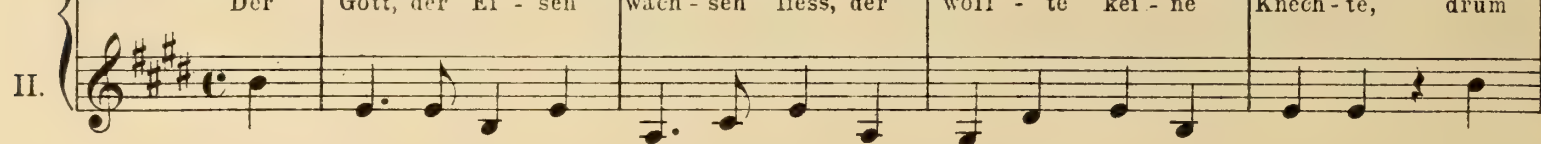
Vaterlandslied.

Patriotic Song.

166. **Feurig.** (fiery.)

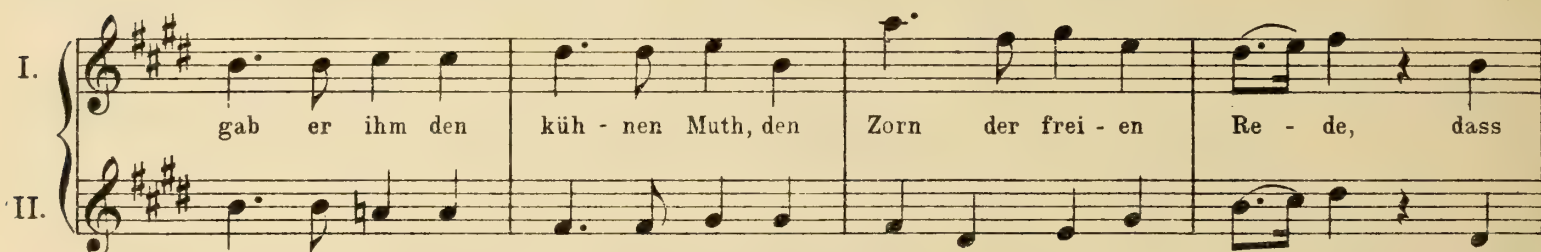
A. Methfessel.

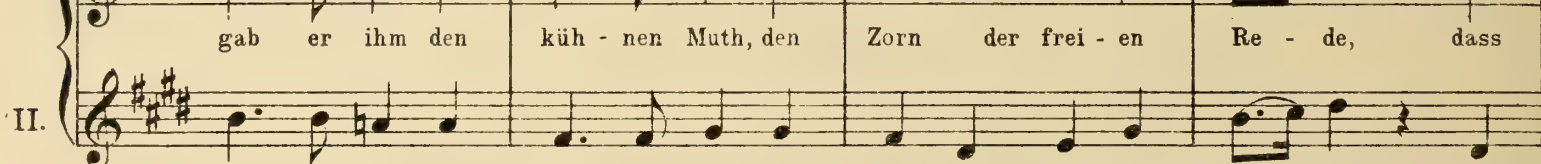
I. 

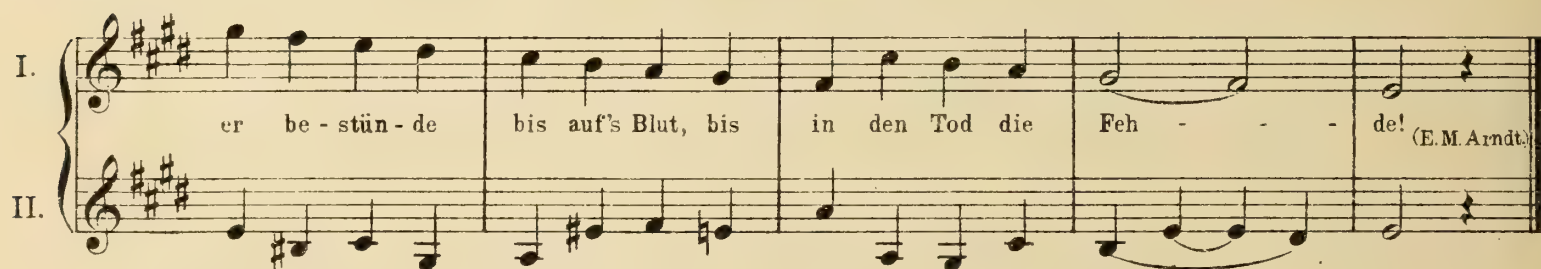
II. 

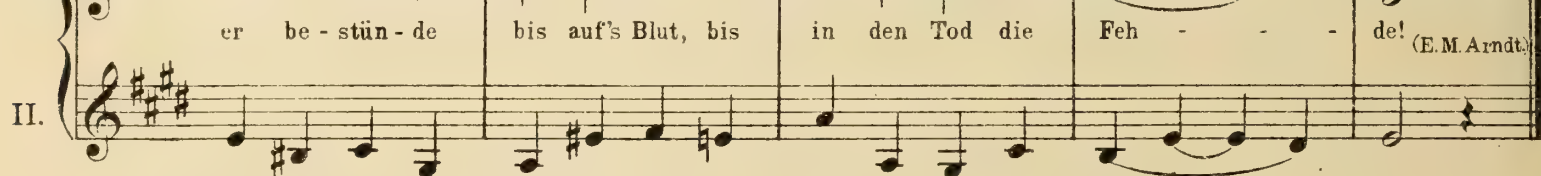
I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

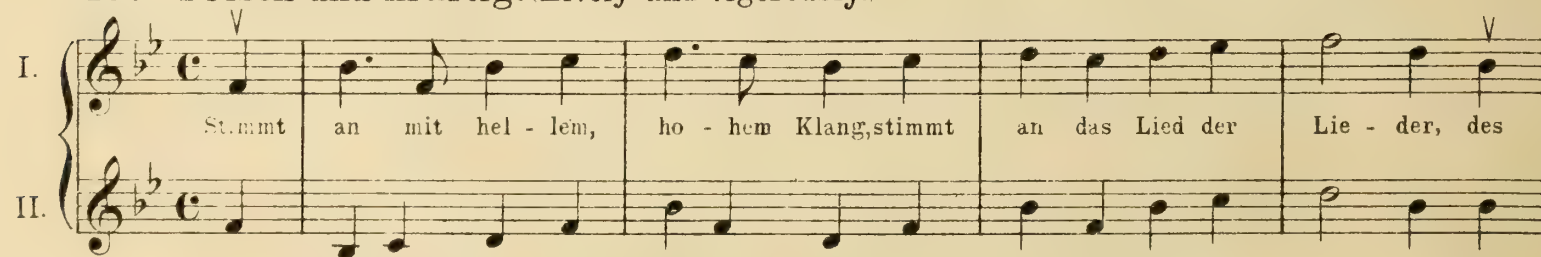
II. 

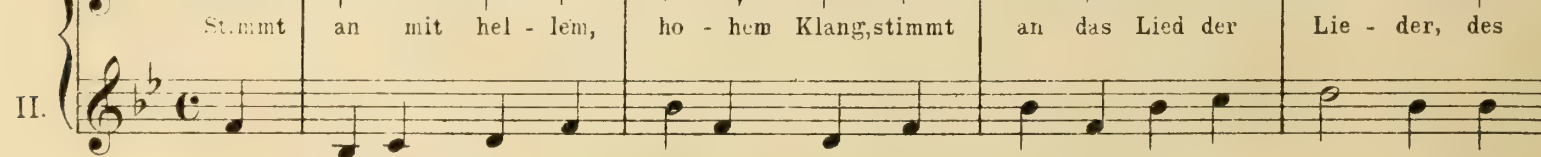
Deutsches Weihelied.

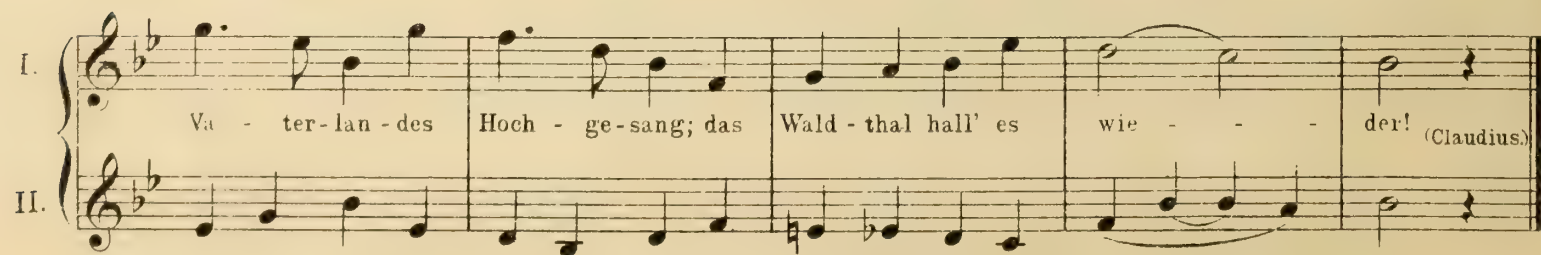
German Song of Consecration.

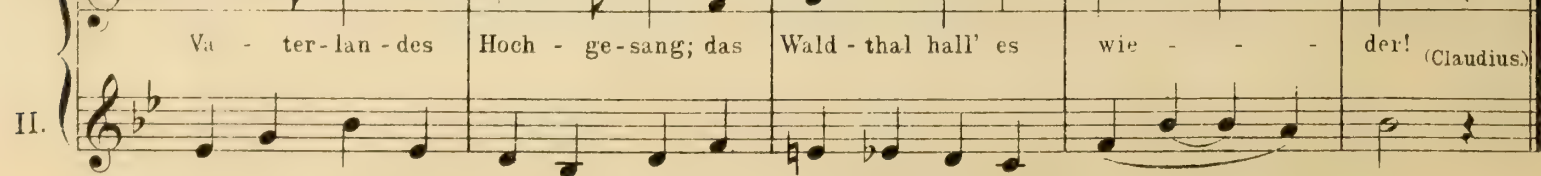
167. **Frisch und kräftig.** (Lively and vigorously.)

A. Methfessel.

I. 

II. 

I. 

II. 

168^a Con fuoco. (mit Feuer)

B. Campagnoli.

168^b Agitato. (Erregt)168^c Brillante. (Glänzend)

Wie schon vorhin angedeutet, steht neben dem martellé das spiccato oder saltato in erster Reihe unter den schwierigeren Stricharten. Die Worte „spiccato“ (deutlich, hervorstehend) und „saltato“ (gehüpft, gesprungen, geworfen) decken sich im italienischen Sprachgebrauch zwar nicht ganz, bedeuten aber in der geigerischen Praxis dasselbe: die Anwendung des springenden Bogens. — Die Ausführung dieser Strichart wird dadurch bewerkstelligt, daß man den Bogen in seiner Mitte aus geringer Höhe auf die Saiten wirft oder fallen läßt, ein Vorgang, der zunächst nur einen leisen, abgerissenen Klang erzeugt. Geschieht die Ausführung aber durch eine elastische Handgelenksbewegung in der Weise, daß der Bogen die Saite nicht nur anreißt, sondern in gleichmäßige Schwingungen versetzt, so kommt statt des bloßen Berührungsklanges ein brauchbarer, schöner Ton zum Vorschein. Die Wiederholung dieses Vorganges mit abwechselndem Ab- und Aufstrich nennt man „Springbogen“. Seine völlige Aneignung sichert dem Geiger eine noch größere Herrschaft über den Bogen als das martellé, sei also dem Zögling besonders ans Herz gelegt.

Zur Hervorbringung eines guten spiccato gehört folgendes:

1. Das Handgelenk muß ganz locker und frei sein, damit Größe, Energie und Elastizität der von ihm ausgehenden Schleuderbewegungen nicht vom Zufall abhängen, sondern dem Willen des Spielers unterliegen.

2. Die völlige Gleichmäßigkeit der hervorzubringenden Töne bedingt, daß der Bogen stets aus derselben Höhe und an derselben Stelle auf die Saiten niederfalle; im forte ist die Fallhöhe natürlich größer als im piano. Daß der Bogen die Saite an derselben Stelle und zwar im rechten Winkel attackiere, beruht auf Gründen des Wohlklangs, die dem Schüler beim Üben ohne weiteres einleuchten werden.

3. Man achte sorgfältig auf die Funktionen des kleinen Fingers, der sowohl das Gewicht des Bogens zu balancieren als auch dessen Fallhöhe zu regulieren hat.

4. Die Stange ist etwas steiler als gewöhnlich zu halten, damit sie beim Anwurf die Saite nicht berührt, also holzige Nebengeräusche vermieden werden.

5. Im piano wird das spiccato ziemlich genau in der Mitte des Bogens ausgeführt; im forte nähert man sich dem Frosche. Ausfindig zu machen, an welcher Stelle der Bogen bei verschiedenen Stärke- und Schnelligkeitsgraden am besten springt, muß Sache des Spielers bleiben, da jede Stange in Bezug auf ihre Elastizität verschieden ist.

As already pointed out, in the first rank of the more difficult kinds of bowing, the spiccato or saltato stands next to the martellé. Although the words spiccato (detached, distinct, prominent) and saltato (springing, dancing, rebounding,) are not equivalent expressions in Italian, they have the same meaning in the violinist's vocabulary, i. e. the use of the springing bow. This kind of bowing is executed by letting the bow, at its midmost point, fall lightly on the strings from a slight elevation a proceeding which at first results only in a soft, broken sound. If accompanied, however, by an elastic movement of the wrist, the bow will begin to spring or dance in regular oscillations on the string, whereby, instead of a mere noise of contact, a tone of beautiful and available quality will be produced. This is the bowing known as spiccato. It should be well impressed on the pupil that the attainment of a perfect spiccato ensures an even greater mastery over the bow, than that given by the martellé.

The following advice will assist the pupil in the acquirement of a good spiccato.

1. *The wrist must be free and loose, so that the strength, energy, and elasticity connected with the throwing movement do not occur by chance, but are under the complete control of the player.*

2. *In order to play the notes with perfect evenness, the bow must always fall from the same height and on the same part of the string. In playing forte the elevation will naturally be higher than in playing piano. When the student begins to practise this kind of bowing it will be quite clear to him, without further explanation, why it is absolutely necessary to keep the bow on one part of the string only, and always at a correct right angle to the instrument.*

3. *Great attention should be paid to the action of the little finger, which must not only balance the weight of the bow, but must also regulate the elevation of the rebound from the string.*

4. *The stick must be held so as to allow the hair to lie more flatly on the string than usual, in case it (the stick) should come into contact with the string and add a disagreeable, wooden noise to the note.*

5. *In playing piano spiccato the middle of the bow should be used, while a slight approach towards the nut is made in forte. But each player must find out for himself at which part of his bow the various degrees of strength and tone can be best produced, because every bow differs in regard to balance and elasticity.*

6. Der Behandlung der D-Saite ist spezielle Aufmerksamkeit zu widmen, da sie ihrer Dicke wegen schwerer anspricht als die anderen Saiten.

7. Man übe die folgende Etüde bei einwandfreier Lockerheit des Handgelenks zunächst mit liegendem Bogen und erst, wenn die linke Hand mit den Strichen genau übereinstimmt, spiccato.

8. Der Schüler lasse sich durch kratzige Reibegeräusche, die mit den ersten Saltato-Versuchen unzweifelhaft verbunden sind, nicht entmutigen; Geduld und Uebung werden bald besser klingende Resultate und dementsprechendes Vergnügen an dieser reizvollen Strichart zeitigen.

6. The D string should be treated with special attention, because, owing to its thickness, it does not answer so readily as the other strings do.

7. The following exercises should be practised with a perfectly loose wrist, at first with the bow resting on the strings, and then spiccato, after absolute sympathy between the left hand and the bow arm has been established.

8. The pupil must not be disheartened by the rasping sounds which are undoubtedly connected with most first attempts at saltato playing; patience and practice will soon bring about better sounding results and a corresponding amount of pleasure in this delightful kind of bowing.

169a

Mitte (middle)

169b Allegretto.

Mitte (middle)

169^c Moderato.

Mitte

legg. *segue*

169^d Allegretto.

Mitte

p legg. *segue*



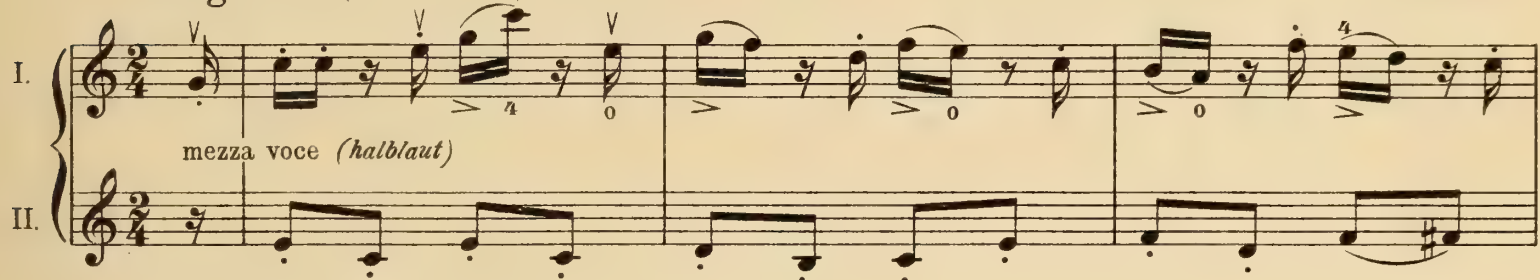
Andantino.

Andantino.

170.

Con grazia. (mit Anmuth)

Campagnoli.



Bemerkungen zum martellé und spiccato.

In den meisten Kompositionen für Streichinstrumente, zumal solchen, deren Verfasser mit der Bogentechnik nicht vertraut sind, wird der Ausführende nur selten darüber aufgeklärt, ob eine mit der allgemeinen Bezeichnung „staccato“ versehene Passage martellé oder spiccato zu spielen ist. Selbst große Vortragskünstler weichen in diesem Punkte so sehr voneinander ab, daß einer das Gegenteil vom andern tut, ja, daß derselbe Künstler genau dieselbe Stelle das eine Mal an der Spitze hämmert, das andere Mal mit springendem Bogen in der Mitte ausführt. Daraus geht zur Genüge hervor, daß diese Angelegenheit nicht sowohl eine spezifisch musikalische als vielmehr eine Stil- und Geschmacksfrage ist. Des Umstandes nicht zu vergessen, daß einige Klassiker des Violinspiels, darunter auch noch Meister Spohr, den Gebrauch des Springbogens als einer „windbeutligen“, der Würde der Kunst nicht angemessenen Strichart direkt verpönt haben! Glücklicherweise hat dieses Verbot nirgends dauernde Gesetzeskraft erlangt (es sei denn in den Werken der betreffenden Autoren); vielmehr ist das spiccato aus seiner unverdienten Verdammnis so siegreich hervorgegangen, daß es sowohl in der Literatur der Klassiker und Romantiker wie auch in den Kompositionen der Moderneren eine ungleich größere Rolle spielt als das martellé. Und das von Rechts wegen! Gibt es doch Hunderte von Themen und Passagen in unserer herrlichen Kammermusik, die im vorgeschriebenen Zeitmaß gar nicht martellé ausgeführt werden können, andererseits durch die Anwendung liegender Striche statt des Springbogens einen so schwerfälligen Ausdruck bekämen, daß statt der beabsichtigten Frische und Lebendigkeit tödliche Langeweile an die Stelle träte. Die letzten Sätze des Violinkonzertes von Mendelssohn und des „ungarischen“ von Joachim z. B. sind ohne spiccato gar nicht denkbar, von modernen Virtuosenkompositionen nicht erst zu reden.

Es ergibt sich demnach zweierlei aus dem Gesagten:

1. Daß viele Stellen, unbeschadet ihres richtigen musikalischen Ausdrucks, sowohl martellé wie spiccato ausgeführt werden können;
2. Daß in speziellen Fällen nur eine gründliche Einsicht in das Wesen der Sache zu entscheiden vermag, ob gehämmerte oder springende Bogenstriche zur Anwendung kommen sollen.

Die ausführliche Besprechung dieser Angelegenheit, die sich hauptsächlich um den Charakter der betreffenden Kompositionen dreht, muß jedoch einer späteren Gelegenheit vorbehalten bleiben.

Remarks on Martelé and Spiccato Playing.

In most compositions for stringed instruments, particularly those by authors unacquainted with the technique of bowing, the performer is only rarely enlightened as to whether certain passages, provided with the usual "staccato" marks, should be played martelé or spiccato. Even great artists differ on the point, some using the former where others prefer the latter. Not only that, but the same performer will at one time play at the point of his bow a passage martelé, which on another occasion he will give with the springing stroke at the middle of the bow. It is evident from this, that in discussing the matter, we must not look upon it as a definite musical point, but rather as a question of style and taste. Neither must we forget that Spohr and certain other classical masters of the violin, scorned the use of the spiccato bow as trivial, and altogether unworthy of true art. Fortunately this severe judgment did not exercise any lasting influence, except perhaps in the works of the said composers; on the contrary, the spiccato has so triumphantly survived its unmerited condemnation, that it now plays a much more important part than the martelé in the rendering of classical, romantic, and modern compositions. And this is only as it should be, for there are hundreds of themes and passages in our magnificent literature of chamber music, which are either totally prohibited by their prescribed tempi from being played martelé, or which, if executed with the soft, instead of the springing bow-stroke, would acquire such heaviness of expression, that deadly dullness would take the place of the intended freshness and vivacity. The last movements, for instance, of the Mendelssohn concerto and of the "Hungarian" concerto by Joachim could not be imagined without the use of the spiccato bow, not to speak of many modern compositions, written especially for the use of virtuosi.

We arrive therefore at two points:

1. *That many passages can, without injury to their musical expression, be played martelé as well as spiccato.*
2. *That in special cases only a very clear conception of the true nature of the piece can decide whether the "hammered" or the "springing" bow-stroke is the proper one to employ.*

A more detailed discussion on this subject, revolving as it always does round the character of the piece considered, must be left, however, to a later opportunity.

Mailed.

Song of May.

171. Munter. (*Lively*)

Volksweise.

I. II.

Al - les neu macht der Mai, macht die See - le frisch und frei. Lasst das Haus!

I. II.

kommt hin - aus! Win - det ei - nen Strauss! Rings er - glän - zet Son - nen - schein,

I. II.

Duf - tend pran - gen Flur und Hain; Vö - gel - sang, Ham - mer - klang tönt dem Wald ent - lang. Hermann A.v.Kamp.

Prinz Eugen.

Prince Eugene.

172.

Volksweise.

I. II.

Prinz Eu - gen, der ed - le Rit - ter, wollt' dem Kai - ser

I. II.

wid' - rum krie - gen Stadt und Fe - stung Bel - ga - rad. Er liess schla - gen

I. II.

ei - nen Brucken, dass man kunnt hin - - ü - ber - ru - cken mit d'r Ar - mee wohl für die Stadt.

Wir wenden uns nun den Stricharten zu, die vom martellé oder vom spiccato abzuleiten sind.

Das sogenannte „feste staccato“ (stacc. serio) ist im Grunde nichts anderes als eine Folge von ganz kurzen Martellé-Stößen auf einen Strich, auf- und abwärts, ohne daß der Bogen die Saite verläßt. Die Schwierigkeit dieser effektvollen Strichart besteht darin, die Stoßfolge so zu regulieren, daß man sie in jeder Geschwindigkeit und in verschiedenen Stärkegraden auszuführen vermag. Manche Geiger bringen von Haus aus eine so ausgesprochene Begabung für das staccato mit, daß sie es nach wenigen Versuchen schon im eigentlichen Wortverstand aus dem Ärmel schütteln. Andere wieder haben viel Zeit und Mühe daran zu wenden, um sich die Beherrschung desselben nur einigermaßen zu sichern. Es ist aber nicht zu leugnen, daß selbst weniger Veranlagte durch intelligentes Üben günstigere Resultate erzielen, als gewöhnlich angenommen wird. Man muß nur nicht gleich Passagen von vielen Tönen stakieren wollen, sondern hübsch bescheiden nach sorgfältigen Martellé-Vorstudien zuerst zwei, dann drei und allmählich immer mehr Noten in die Gewalt zu bekommen suchen. Es sei aber ausdrücklich betont, daß die Energie der Stöße nicht durch krampfartiges Nachdrücken des Armes unterstützt werden darf, sondern aus elastischen Schüttel- oder Schleuderbewegungen des Handgelenks resultieren muß, die der Regelung durch den Zeigefinger unterstehen. Zeitmaß und Stärkegrade der nachstehenden Etüden richten sich ganz nach den Anlagen und Fortschritten des Schülers.

Das „fliegende staccato“ (staccato volant) ist wieder nichts anderes als eine Folge von mehreren Spiccato-Tönen im Aufstrich. Klanglich unterscheidet es sich auch nicht wesentlich vom Springbogen; indessen gibt es durch die Bogeneinteilung bedingte Fälle, in denen man das spiccato nicht gut anwenden kann, also das fliegende staccato als vortreffliches Auskunftsmittel sehr zu schätzen wissen wird. Bei wenig Noten und schwacher Tongebung geschieht die Ausführung dieser Strichart etwa in der Mitte des Bogens; mehr Noten verlangen naturgemäß ein größeres Bogenquantum, so daß unter Umständen selbst die ganze Länge gebraucht werden kann. Bei zunehmender Stärke nähert man sich dem Frosch, wie denn im wirklichen forte gewöhnlich nur die untere Bogenhälfte zur Anwendung kommt.

We must now turn our attention to those bowings which have their origin in the martellé or the spiccato.

The so-called "staccato serio" is really nothing more than a succession of very short martellé notes taken in one stroke, either with up-bow or down-bow. The regulation of the notes, so that they may be played with every degree of speed and also of light and shade, is the chief difficulty presented by this effective bowing. Some violin-players have such inborn talent for staccato, that after a few trials they appear to literally shake the notes out of their sleeve. Others again have to spend much time and trouble in the attainment of even a moderate amount of mastery over it. It cannot be denied, however, that even where the natural aptitude for staccato is small, it can be marvellously increased by intelligent practise. One must not at first attempt passages containing too many notes, but after careful preliminary practice of the martellé, modestly begin with the endeavour to obtain command of two notes, then of three, and so on until the number has been gradually but materially increased. It cannot be too emphatically insisted upon that the energy of the up-bow staccato does not proceed from any spasmodic pressure of the arm, but is the result of an elastic, throwing, movement of the wrist, always regulated by the first finger. The gradual progress of the pupil has been considered in the following studies.

The "staccato volante", or "flying staccato", is again only a succession of spiccato notes taken with one bow stroke; in effect it differs but little from the spiccato proper. There are cases, however, usually connected with bow-division, where spiccato cannot so conveniently be used, and where the spiccato volante may take its place with admirable results. For soft, short passages, not containing too many notes, the middle of the bow is generally employed; more notes necessitate a correspondingly greater amount of bow, so that under certain circumstances, even the whole length of the bow can be used. With increasing tone the nut is approached, just as in the playing of ordinary forte, in which the lower half of the bow comes most into use.

173a

Spitze. (Pt.)

Musical score for 173a, titled "Spitze. (Pt.)". The score is written for a single melodic line in 3/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked *p* (piano). The piece begins with a series of eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes marked with a '4' above them. A dynamic marking *p* is present at the start. The word *segue* is written below the staff. The score consists of six staves of music, ending with a double bar line.

173b

Mitte (middle)

Musical score for 173b, titled "Mitte (middle)". The score is written for a single melodic line in 3/8 time, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked *p legg.* (piano, leggiero). The piece begins with a series of eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes marked with a '4' above them. The word *segue* is written below the staff. The score consists of six staves of music, ending with a double bar line.

173^c Spitze.

segue

This musical score for 173c, 'Spitze.', is written for a single melodic line in G major, 6/8 time. It consists of six staves of music. The notation includes various eighth and sixteenth notes, often beamed together, with many slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and a final cadence.

173^d

Mitte. legg.

p

This musical score for 173d, 'Mitte. legg.', is written for a single melodic line in B-flat major, 2/4 time. It consists of five staves of music. The notation features many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together, with slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and a final cadence.

173^e

staccato serioso

mf

This musical score for 173e, 'staccato serioso', is written for a single melodic line in D major, 2/4 time. It consists of two staves of music. The notation includes many eighth and sixteenth notes, often beamed together, with slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and a final cadence.

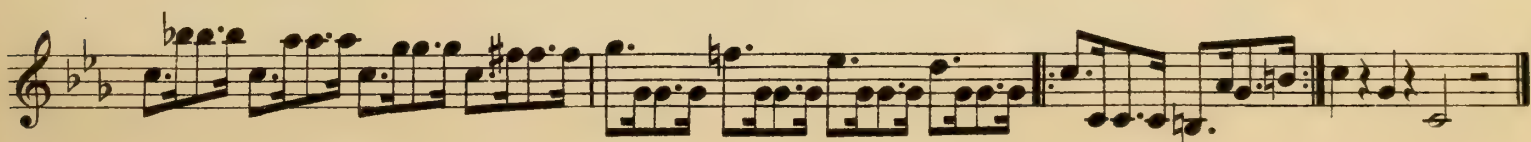
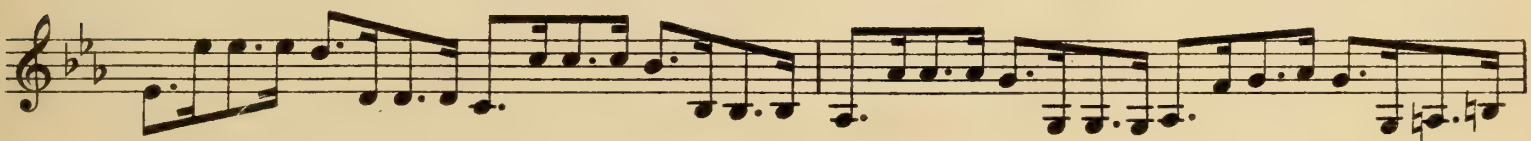
173^f
Risoluto. (Entschlossen)

174. *ben marcato* *segue* Fiorillo.

Auch die Stricharten der folgenden Etüden und Stücke stehen in einem gewissen Zusammenhang mit dem martellé, haben aber neben der völligen Vertrautheit mit dem hämmernden Bogenstrich noch ein besonders straffes rhythmisches Empfinden des Ausführenden zur Voraussetzung, wenn sie charakteristisch erklingen sollen. Besondere Sorgfalt erheischen in dieser Hinsicht die Stricharten in Nr. 175. Nicht der Punkt nach der betreffenden Note wird gehalten, sondern eine seinem Zeitwert mindestens entsprechende schlackenfreie Pause tritt an die Stelle, wie in den Anfangstakten angemerkt. In Nr. 175^a ist überdies darauf zu achten, dass die kurze Note im Abstrich nicht lauter sei als der Hauptton mit dem Aufstrich. Die Regelung dieser Angelegenheit ist nur durch vollkommene Freiheit und Unabhängigkeit der bei der Ausführung beteiligten Gelenke des rechten Armes zu erzielen. Man übe deshalb diese Strichart zuerst ganz leise mit wenig Bogen an der äussersten Spitze aus dem Handgelenk; erst nach erlangter Sicherheit vermehre man das Bogenquantum und damit die Tonstärke, wobei selbstredend neben dem Handgelenk auch der Unterarm zur Anwendung kommt.

The bowings in the following studies and pieces are connected to a certain extent with the martelé. In order to make them sound characteristic, the player must not only have a perfect acquaintance with the "hammered" stroke, but also a very strong sense of rhythm. The bowing in N^o 175 requires peculiar care in this respect. The dotted note must not be sustained to its full value, but an abrupt pause of corresponding time-value must take its place. The pupil should note that in N^o 176^a the short down-bow stroke must not sound louder than the principal note, which is taken with the up-bow. It is only by perfect freedom and independence of the different joints of the right arm, that the pupil will be able to accomplish this kind of bowing with evenness of tone. It should therefore be practised at first with the extreme point of the bow, quite softly, and with very short strokes produced entirely from the wrist. Only when certainty has been attained in this manner, should the amount of bow, and thereby the strength of tone, be increased, this of course necessitates the use of the fore-arm in addition to the wrist.

175^a Spitze. (Pt.)

175^b Ben marcato.

175^c Largamente, ma con brio. (Breit, aber schwungvoll)

G. B.

Chor aus Preciosa.

Chorus from Preciosa.

C. M. v. Weber.

176. Moderato.

I. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Im Wald, im Wald, im Wald, im Wald, im fri-schen, grünen Wald, im Wald, im

II. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

I. *f* *pp* *f* *pp*

Wald, wo's E - cho schallt, wo's E - cho schallt, im Wald, wo's E - cho schallt, im

II. *f* *pp* *f* *pp*

I. *f* *V*

Wald, wo's E - cho schallt, da tö - net Ge-sang und der Hör-ner Klang so lu - stig den schweigenden Forst ent-lang; tra -

II. *f*

I. *ff* *pp*
 ra, tra - ra, tra - ra, tra - ra! tra - ra, tra - ra, tra - ra, tra - ra, tra - ra, tra - ra!
 P. A. Wolff.
 II. *ff* *pp*

177. Wanderlied. | Wanderer's Song. Volksweise.

I. *V*
 Wohl - auf noch ge - trun - ken den fun - keln - den Wein! A - de nun, ihr
 A - de nun, ihr Lie - ben, ge - schie - den muss sein.
 II.

I. *3* *3* *V*
 Ber - ge, du vä - ter - lich Haus! es treibt in die Fer - ne mich mäch - tig hin -
 II.

I. *V*
 aus. A - de nun, ihr Ber - ge, du vä - ter - lich Haus! es treibt in die
 II.

I. *2* *2* *p* *V* *V* *V*
 Fer - ne mich mäch - tig hin - aus, a - de! Ju - vi - val - le - ra, ju - vi - val - le - ra, ju - vi -
 II. *p*

I. *f* *V* *V* *V*
 val - le - ral - le - ral - le - ra! ju - vi - val - le - ra, ju - vi - val - le - ra, ju - vi - val - le - ral - le - ral - le - ra!
 J. Kerner.
 II.

Reiters Morgengesang.

Horseman's Morning Song.

178.

Volksweise.

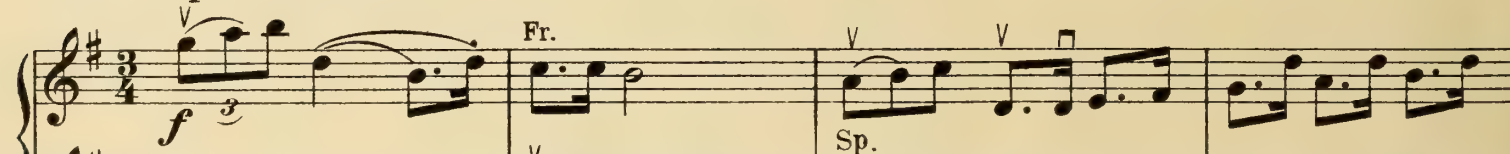
I.  Mor-gen roth, Mor-gen roth! leuchtest mir zum frü - hen Tod?

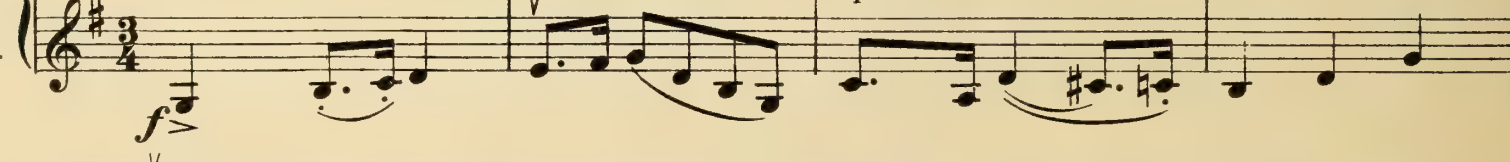
II.  Bald wird die Trom-pe-te

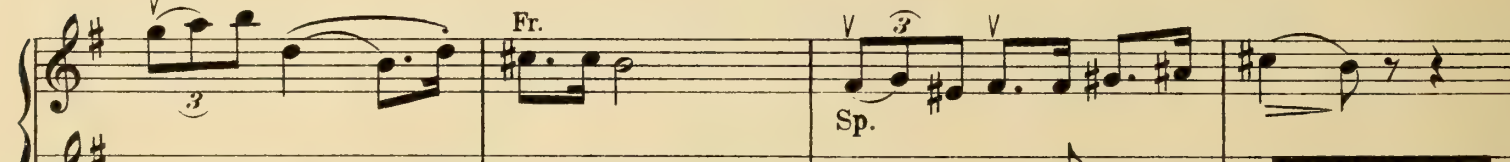
I.  bla - sen, dann muss ich mein Le-ben las - sen, ich und man - cher Ka - me - rad!

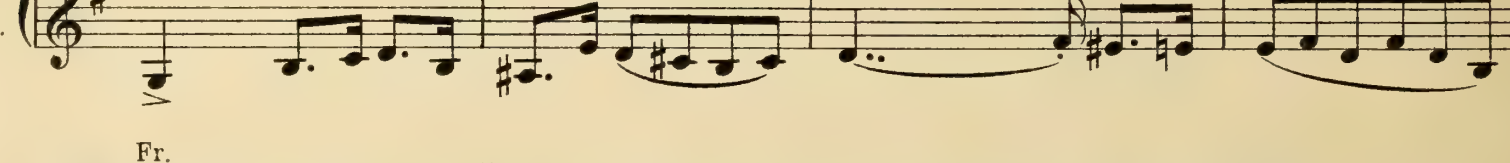
II.  Wilh. Hauff.

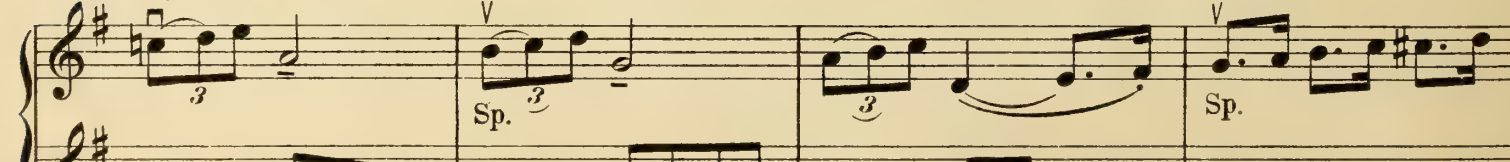
179. Tempo di Mazurka.

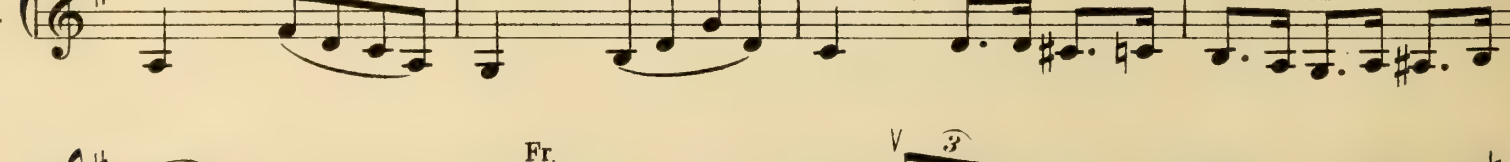
I.  *f* Fr. Sp.

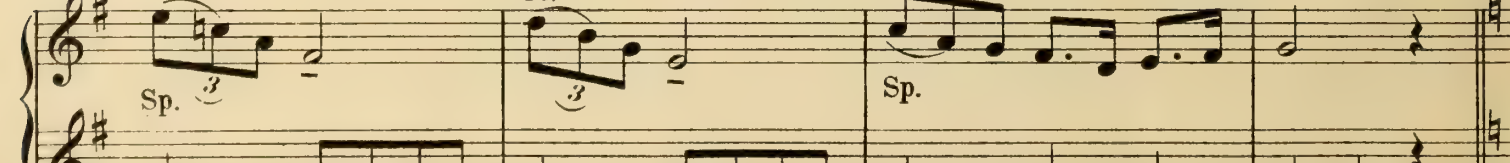
II.  *f*

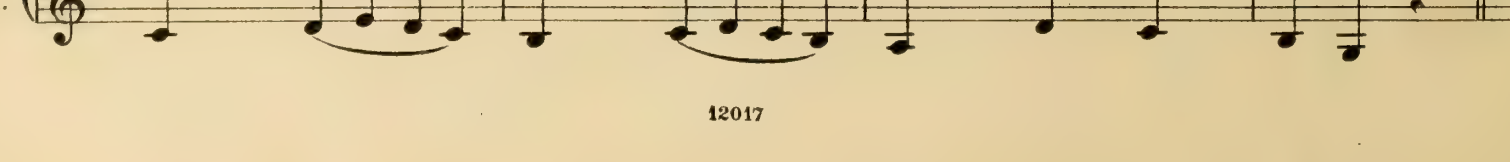
I.  Fr. Sp.

II. 

I.  Fr. Sp.

II. 

I.  Fr. Sp.

II. 

TRIO.

Meno mosso.

I. *cantabile*

II.

I.

II.

I.

II.

Intermezzo.

I. *Fr.* Schwesterlein, Schwesterlein, wann geh'n wir nach Haus? Morgen, wann die

II.

Sp.

fagitato

I. *p meno mosso*

II. *p*

I. Hah - nen kräh'n, woll'n wir nach Hau - se geh'n; Brü - der-lein, Brü - der-lein,

II.

I. dann geh'n wir nach Haus!

II.

ritardando poco a poco

Sp.

Fr.

Mazurka da Capo sin al Fine.

180. Tempo di Marcia funebre. (Zeitmass eines Trauermarsches.) (In the time of a funeral march.)

The musical score is written for two parts, I and II, in E-flat major (three flats) and 3/4 time. The tempo is 'Tempo di Marcia funebre' (Funeral March tempo). The score consists of six systems of music.

- System 1:** Part I begins with a piano (*p*) dynamic. Both parts feature a series of eighth and sixteenth notes, with triplets indicated by a '3' over the notes.
- System 2:** Part I continues with triplets and a piano (*p*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section. Part II continues with a steady eighth-note accompaniment.
- System 3:** Part I features a forte (*f*) dynamic. The system concludes with a piano (*pp*) dynamic and the word 'Fine.'.
- System 4:** Part I begins with a 'dolce' (sweet) marking. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with a triplet in Part I.
- System 5:** Both parts continue with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Part I includes a fourth-note group marked with a '4'.
- System 6:** The final system, which concludes the piece. The instruction 'Marcia da Capo sin al Fine.' is written at the bottom right.

12017

I. du auch tief - be - - klom - men in Wal - des-nacht al - - lein, einst wird von Gott dir

II.

I. kom - - men dein Thau und Son - nen - schein.

II.

I.

II.

I. Dann sprosst, was dir in - des - sen als Keim im Her - zen

II.

W. Baumgartner.

I. lag; so ist kein Ding ver - ges - sen, ihm kommt ein Blü - then - tag. E.Brachvogel.

II.

Maggiore.

I. *sf* *dim.* *pp*

II. *plzz.*

Die Strichart a) in No. 182 soll mit deutlicher Markierung der zweiten, angebundenen Note geübt werden, da sie hier lediglich als Vorbereitung für b) dient, die unter dem Namen „coup d'archet de Viotti“*) (Viottischer Strich) bekannt und, wegen der Schwierigkeit ihrer Ausführung, berüchtigt ist. Bei gutem Gelingen ist der Viottische Strich von außerordentlichem Effekt, besonders im forte auf der G-Saite oder wenn er in Verbindung mit Doppelgriffen auftritt. Von den beiden Noten, die auf denselben Strich kommen, wird die erste mit wenig Bogen ganz leise angeschlagen, die zweite dagegen mit wesentlich mehr Bogen so kräftig und scharf als möglich hervorgestoßen. Je größer der dynamische Unterschied zwischen den beiden Tönen und je schlackenfreier die Pause, die den forte-Stoß von der voraufgegangenen piano-Note trennt, desto charakteristischer die Strichart. — Das Studium derselben zerfällt, von der Vorübung a) abgesehen, in zwei Momente. Erstlich übe man sie geraume Zeit in so mäßigem Tempo, daß beide in einem Strich abzustoßenden Töne vollkommen bewußt martelléartig ausgeführt werden. Hat man auf diese Weise der Gefahr vorgebeugt, den leisen Ton zu stumpf anzugeben oder gar zu verschlucken, dann erst ziehe man das Moment der Schnelligkeit in Betracht. In raschem Tempo spielt sich der Vorgang so ab, daß an den energischen forte-Stoß, gleichsam unbewußt, eine zuckende Handgelenksbewegung anhakt, die vollständig ausreicht, die piano-Note zu deutlichem Erklingen zu bringen.

*) Es scheint, als hätte Spohr (seine Violin-Schule erschien 1832) diese Strichart aus eigener Machtvollkommenheit die „Viotti'sche“ getauft; wenigstens ist es trotz eifrigsten Nachforschens nicht gelungen, die Bezeichnung „coup d'archet de Viotti“ in früheren Werken zu konstatieren. Auffällig muß es immerhin bleiben, daß Baillot, Viottis Intimus und größter Verehrer, die in Rede stehende Strichart in „l'art du Violon“ (1834) zwar bespricht, sie aber „la saccade“ nennt.

In practising No. 182 a, the second, or tied, note of each group must be well accented; this bowing is meant solely to serve as a preparation for No. 182 b, which is known by the name of the “Coup d'archet de Viotti” (Viotti's bowing), and which is notorious on account of the difficulty of its execution. When successfully performed the Viotti bowing has an extraordinary effect, especially when used on the G string and in connection with double-stops. Of the two notes played with the same bow-stroke, the first is to be sounded softly, and with very little bow; the second, on the contrary, must be struck as sharply and powerfully as possible. The greater the dynamic difference between the two notes, and the clearer and more sharply defined the pause which separates the forte from the piano note, the more characteristic the bowing will sound. Apart from the preliminary practice of No. 183 a, its study should be taken up in two sections. At first it must be practised in such moderate tempo that the two notes taken in one stroke can be played almost martelé. By this proceeding the danger will be avoided of producing the piano note too softly, or even of not sounding it at all. The outcome of this practise is that in quick tempo a slight and almost unconscious twitch of the wrist occurs after the forte note is struck; this wrist movement is quite sufficient to bring out the piano note with good sounding effect.*

* It seems as though Spohr, whose violin-school was issued in 1832, had somewhat arbitrarily named this kind of bowing: “Viottis bowing”; at any rate, we have not yet succeeded, in spite of the most diligent research, in finding the term “Coup d'archet de Viotti” in any work prior to Spohr's school. It is curious, however, that Baillot, Viotti's intimate friend and greatest admirer, alludes to the bowing in question in his “L'Art du Violon” (1834), but calls it “la saccade”.



Der gepeitschte Strich (*coup d'archet fouetté*) entsteht durch das energische und elastische Aufschlagen des Bogens an der Spitze, wenn es sich in der Passage um das besondere Hervorstechen eines einzelnen Tones handelt. Kommt dieser auf ein schlechtes Taktteil — und das Fouettieren wird in der Regel nur dann angewendet — so verursacht die Peitschung einen sogenannten falschen Accent, der um so eigenartiger wirkt, je geschickter die Strichart ausgeführt wird. Das Peitschen kann sowohl im Auf- wie im Abstrich gemacht werden. Kommt ersteres zwar weit häufiger vor, so sind doch auch Beispiele für den Abstrich nicht gar selten. *) In beiden Fällen hängt die Schönheit der Ausführung davon ab, dass der Bogen nach dem Aufschlagen nicht zittert, vielmehr fest und ruhig auf der Saite weiterfließt, dass jedes holzige Nebengeräusch, besonders aber das Mitanstreichen der Nachbarsaiten vermieden wird.

The "*Coup d'archet fouetté*" or "whipped" note is the result of an elastic and energetic dashing of the point of the bow on the string, whereby prominence is given to certain notes of a passage. If it is used on the unaccented part of the bar — which is generally the case with the *fouetté* — the result is a so-called false accent, which sounds the more distinctive the better the stroke is performed. The *fouetté* can be executed with the up-bow as well as the down-bow stroke. The former is more frequently used, but examples of the down-bow *fouetté* are not uncommon. *) In each case the beauty of the effect depends entirely on the steadiness of the bow after it has descended on the string, where it must continue its course quietly, firmly, and without tremor, producing no wooden side-noises, and in particular avoiding any contact with the neighbouring strings.

★)

7. Conc. v. Rode. etc. 19. Conc. v. Kreutzer. etc. 2. Conc. v. Spohr.

8. Conc. v. Rode. 11. Conc. v. Rode. 5. Conc. v. Molique.

frisol. 12017

183.

Ben moderato.

Exercise 183, titled "Ben moderato," is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation consists of six staves of music. The first staff starts with a *mf* marking and includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with accents (>). The subsequent staves continue the melodic and rhythmic development, featuring more complex patterns including sixteenth notes and triplets (indicated by a '4' over a group of notes). The piece concludes with a final cadence on the sixth staff.

184.

Moderato, ma con brio.

0 1/2

Exercise 184, titled "Moderato, ma con brio," is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation consists of five staves of music. The first staff starts with a *mf* marking and includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with accents (>). The subsequent staves continue the melodic and rhythmic development, featuring more complex patterns including sixteenth notes and triplets (indicated by a '4' over a group of notes). The piece concludes with a final cadence on the fifth staff.

Von den Verzierungen.

Sind Rhythmus und Accent, Harmonie und Melodie die das Wesen der Musik bestimmenden Faktoren, so trägt die Ornamentik dazu bei, dieses Wesen noch mit besonderen Reizen (französisch: agréments) auszustatten. Die Verzierungen spielen in der Tonkunst dieselbe Rolle wie die Blumen und Ranken in Wald und Flur; nicht ihre Notwendigkeit ist das Entscheidende, sondern die Freude, die wir an ihrem Dasein, ihrer Schönheit empfinden.

In früheren Zeiten war es dem Belieben des Ausführenden anheimgestellt, ob und wie er eine Melodie „durch Auszierungen sangbarer machen“ oder durch Verbrämungen lebendiger gestalten wollte. So gewiß diese Freiheit, wenn sie von einsichtigen und geschmackvollen Künstlern ausgeübt wurde, zu manchen geistreichen Einfällen und anmutigen Wendungen geführt hat, deren einige traditionell geworden sind, so sicher ist es andererseits, daß ihre mißbräuchliche Anwendung Nachteile zeitigte, welche die Vorteile weit überwogen. In der Sucht, Vorgänger oder Nebenbuhler in der Anwendung immer reicherer und künstlicherer Verzierungen zu überbieten, hatten es Sänger und Virtuosen schließlich so weit gebracht, daß der Zuhörer aus der Fülle des Gebotenen die ursprüngliche Melodie gar nicht mehr erkennen konnte. Diesem Unwesen zu steuern, sahen sich die Komponisten deshalb veranlaßt, Art und Weise der von ihnen gewollten Ausschmückungen so genau zu notieren, daß es nunmehr als Ehrenpflicht für jeden ausübenden Tonkünstler gilt, an einem vorzutragenden Werke keinerlei Änderungen vorzunehmen.

Wie der Kenner an gewissen harmonischen und melodischen Eigentümlichkeiten einer musikalischen Komposition Zeit und Örtlichkeit ihres Entstehens anzugeben imstande ist, so unterliegen auch die Verzierungen, resp. die Art ihrer Ausführung, bei Werken verschiedener Kunstepochen Bedingungen, deren Erörterung freilich erst im Kapitel „Stil und Vortrag“ geschehen kann, da sie für den Anfangsunterricht nicht in Betracht kommen. Der Schüler mag sich vorerst damit bescheiden, die landläufigen Verzierungen in ihrer einfachsten Form kennen zu lernen, und sich ihre gründliche Aneignung in der vorgeschriebenen Weise angelegen sein lassen. Abgesehen davon, daß gut ausgeführte Ornamente vom Geschmack und Schönheitssinn des Spielers zeugen, ist deren eingehendes Studium zugleich ein hervorragendes Mittel zur mechanisch-technischen Ausbildung der linken Hand. Sorgfältige Trillerübungen beispielsweise kräftigen die Finger und erziehen sie zu einer solchen Unabhängigkeit, wie es durch keine anderen Etüden besser geschehen kann.

Of Grace-Notes and other Embellishments.

If rhythm and accent, harmony and melody, are the factors which determine the character of music, it is given to the grace-note to adorn that character with a special beauty of its own. Grace-notes play the same rôle in music as flowers and tendrils in the forest and plain; their value does not lie so much in their being indispensable, as in the pleasure we take in their presence and beauty.

In former times it was entirely left to the choice of the performer to embellish an air with any ornamentation he considered suitable. Although this privilege, exercised by artists of intelligence and taste, has led in many cases to poetical ideas and agreeable results, some of which have become traditional, it is equally true that these advantages have been entirely outweighed by the prejudicial effects following on the misuse of the same. In their endeavour to outshine their predecessors and rivals in the display of effeminate and artificial embellishments, singers and virtuosi ultimately carried the matter so far, that the bewildered listener often found himself unable to distinguish the original melody amid the flood of grace-notes poured upon him. To check this state of affairs composers soon found themselves compelled to give in their works such minute directions with regard to their ornamentation, that it has now become a point of honour to make no alteration of any kind in a composition.

By certain harmonic and melodic peculiarities the expert is able to decide the period and country in which a musical work has originated; similarly, embellishments, and particularly the way in which they should be performed, are subject to the various fashions and conditions of the different epochs in art to which they belong; the discussion of this point, however, must be left to the chapter on "Style and Delivery", as it does not come into consideration in the preliminary study of the violin. In the meanwhile the pupil must content himself with the acquaintance of current grace-notes of the simplest form, and learn to play them correctly. Apart from the fact that well executed embellishments evince the player's musical culture and sense of beauty, a close study of them affords excellent means for the mechanical training of the left hand. Careful practice of the shake, for instance, strengthens the fingers and gives them an independence of action which cannot be arrived at by any other method.

Die Verzierungen werden entweder in kleinen Noten ausgeschrieben—und dies ist die klarere, verständigere Art—oder durch Zeichen angedeutet, deren Sinn im allgemeinen zwar feststeht, bei deren Ausführung jedoch das Zeitmass des betreffenden Stückes und der persönliche Geschmack des Spielers nicht ohne Einfluss auf die Gruppierung sind. Daraus geht hervor, dass die Ornamentik nicht von organischer Bedeutung ist, ihre Anwendung also weder das rhythmische Gefüge oder den harmonischen Unterbau, noch den melodischen Fluss stören darf. In zweifelhaften oder schwierigen Fällen empfiehlt es sich deshalb eine Melodie oder Passage zuerst in unverzierter Form zu spielen, und erst nach erfolgter Klarstellung die vorgeschriebenen Ornamente anzubringen.

Die einfachste und in der Ausführung leichteste Verzierung ist der kurze Vorschlag, der entweder durch eine kleine durchstrichene Note oder durch eine solche von geringem Zeitwert angedeutet wird. Er kann zum Hauptton sowohl nach oben wie nach unten jedes beliebige Intervall bilden, das zur betreffenden Tonart in harmonischen oder melodischen Beziehungen steht. Seine Dauer soll eine möglichst kurze sein, d.h. gar nicht erkennen lassen, ob die für seine Ausführung nötige Zeit von der darauffolgenden Hauptnote oder der vorausgegangenen abgezogen wurde.

Grace-notes are either written out in small notes—and this is the clearest and most sensible way—or represented by certain signs having a universally accepted meaning, but in the delivery of which the tempo of the piece and the personal taste of the player are not without influence on the grouping of the notes. It will be sufficient to remark that ornamentation has no organic signification; its use must not interfere with the sense of rhythm, nor with the harmonic foundation or the flow of the melody. In difficult or doubtful cases the pupil is recommended to first play the air or passage in its original form, and only after having thus obtained a clear idea of it, to introduce the prescribed ornamentation.

The grace-note which is simplest to perform is the short appoggiatura; it is indicated by a small note of no time value, and which has sometimes a little line struck through it. It can be connected with a note—either above or below itself—at a distance of any interval that is in harmonic or melodic relationship to the key employed at the time. Its duration should be so short as to make it impossible to decide whether the time used in its performance has been taken from the principal note or the preceding one.

185^a

Ben moderato.

The musical score is written on five staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It begins with a 'mart.' (marcato) marking. The first measure contains a grace note (a small note with a vertical line through it) above the main note. The word 'segue' is written below the staff. The subsequent staves continue the melody with various grace notes and trills. The final staff ends with a double bar line and a fermata over the final note.

185^b

Allegretto.

M.

mf legg. *segue*

segue

p

185^c

Andantino grazioso.

p

calando *pp*

185^d Andante comodo.

185^d Andante comodo.

I. *dolce*
II. *p*

I. *mf*

I. *f*
II. *p*

I. *f*
II. *p*

I.

II.

186.

Allegretto scherzando. (scherzhaft.)

Campagnoli.

I. *p* *Sp.* *M.* *f*

II.

I. *p*

II.

I. *f* *Fine.*

II.

Minore.

I. *dolce* *f*

II.

I. *p* *sec.*

II.

I. *cresc.* *f* *D. C.*

II.

190^c Allegretto grazioso e scherzando.

M. *p legg.*

f

mf

pp

190^d Ben moderato e marcato.

191^b Tempo di Valse.

I. *cantando*

II.

I. *V*

II. *p*

I. *V*

II. *f con fuoco* *dolce* *p*

I. *V*

II.

I. *V*

II.

I. *V*

II.

192.

Andante grazioso.

Campagnoli.

I. *dolce*

II.

I.

II. *f*

I.

II. *p* 1 1

I.

II. *f* Fine.

TRIO I. Bolero.

Con più moto.

I.

II.

I.

II. *dolce*

I.

II. *f* Andante D. C.

TRIO II. Allegretto.

I. *smorfioso* *f*

II.

I. *sec.*

II. *scherzando* *Andante D.C.*

Der Triller ist eine Verzierung, die durch das regelmässige Abwechseln eines Tones mit seiner Nachbarstufe entsteht und durch das Zeichen *tr* über oder unter einer Note verlangt wird.

The Shake (or Trill) is an embellishment that consists of the regular alternation of a note with the note above it; the sign of the Shake is "tr" placed either above or beneath the note on which the Shake occurs.

tr

Triller (Shake) Nachschlag (Turn)

tr

Triller (Shake) Nachschlag (Turn)

Seine Schönheit beruht hauptsächlich in der Gleichmässigkeit der einander ablösenden Schläge, die in Verbindung mit dem den Triller gewöhnlich beschliessenden Nachschlag dessen „Rundung“ ausmachen. Wie unser Beispiel zeigt, kann der Triller sowohl mit der Hauptnote anfangen wie mit dem oberen Hilfstone. Ersteres geschieht in der neueren Musik fast ausnahmslos, letzteres muss durch eine Vorschlagsnote (die kleine oder grosse Obersekunde des mit dem Trillerzeichen versehenen Tones) ausdrücklich gefordert werden. Was den Nachschlag betrifft, so dürften für den Anfangsunterricht die folgenden Angaben ausreichen. Der Pralltriller, der, mit Leop. Mozart zu reden, eigentlich nur ein „zwei- oder dreimal anbeissender Schneller“ ist, erhält keinen Nachschlag, wenn die dem Triller folgende Note fällt, wohl aber einen solchen, wenn sie steigt.

Its chief beauty lies in the evenness of the two alternatively sounded notes; these are usually connected with a turn, or two grace-notes written small, forming the "rounding off" or close of the Shake. As our examples show, the Shake may begin either with the written or principal note, or with the auxiliary note above it. The former proceeding takes place in modern music almost without exception; the latter must be expressly indicated by a small grace-note (the minor or major second above the note over which the "tr" is placed). For preliminary instruction the following remarks concerning the turn at the end of the Shake, will suffice. The Mordent (or Pralltriller) which, as Leopold Mozart says, is a "twice or thrice bitten trill", has no turn to it when the note following the Shake descends, but receives one when that note ascends.

tr

tr

Ausführung: (played)

Moderato.

Mozart,
Menuetto.

Ausführung: (played) etc.

Rode,
8. Concert.Spohr,
9. Concert.

Ausführung: (played) etc.

Viotti,
22. Concert.

Ausführung: (played) etc.

Rode,
8. Concert.

Ausführung: (played) etc.

Spohr,
Scherzo.

Ausführung: (played) etc.

Kein Nachschlag ist nötig, wenn die auf den Triller folgende Figur schon eine nachschlagartige Wendung macht.*)

No turn is necessary when the figure following the Shake executes a turning movement.*)

Loure
von Bach

Allegro.

Ausführung: (played)

Bei Kettentrillern, sie mögen sich in steigender oder fallender Richtung bewegen, erhält bloss die Schlussnote einen Nachschlag; es sei denn, dass der Componist anders lautende Absichten ausdrücklich angemerkt hat.

In a chain, or succession of short Shakes, whether moving in an ascending or descending direction, the turn is only used at the last note, unless the composer has intended otherwise and expressly indicated it.

Allegro.

Spohr,
9. Concert.

p *crescendo* *f*

Beethoven,
Kreutzer-Sonate.

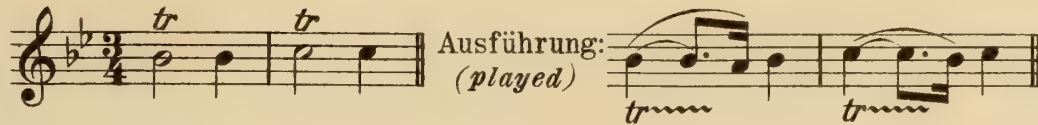
cresc. *sf*

*) Damit ist aber nicht etwa das vielumstrittene Thema der Beethoven'schen Gdur-Sonate für Klavier und Violine, Op. 96, gemeint. Hier bekommt der Triller trotz der beiden folgenden Achtelnoten einen regelrechten Nachschlag, wenn das Thema seine natürliche Anmuth nicht einbüßen soll.

*) This does not refer to the much discussed theme in Beethoven's G major sonata for piano and violin, op. 96. There the shake has the usual turn in spite of the two quavers following; otherwise the natural charm of the theme would be sacrificed.

Ausführung: (played)

Ein Nachschlag von nur einer Note, der Untersekunde, wird gemacht, wenn auf die mit dem Trillerzeichen versehene Note eine solche von gleicher Tonhöhe folgt.



A turn of only one note, that of the second below, is made when the note over which the sign of the Shake is placed is followed by one of the same pitch.

In allen anderen Fällen wird in der neueren Musik stets ein Nachschlag gemacht, auch wenn er nicht ausdrücklich hingeschrieben ist. (Näheres über Triller und Nachschläge in alter Musik später).

Was die Ausführung des Trillers anlangt, so gelten im allgemeinen die schon beim Schneller erteilten Winke und Ratschläge. Sie sind noch dahin zu ergänzen, dass das Trillern lediglich eine Angelegenheit der linken Hand ist, der Bogen sich also beim Anstreichen mit Accenten und dgl. nur dann beteiligen soll, wenn der Componist solches ausdrücklich vorgeschrieben hat. Es ist eine leidige Angewohnheit vieler Geiger, jeden längeren Triller gegen die Mitte hin crescendieren zu lassen oder denselben gar mit einem Stoss anzusetzen. Dass die Intonation beim Triller peinlich genau sein muss, sei schon aus dem Grunde hervorgehoben, als der Uebergang von einem Ganzton zu einem Halbtontriller (oder umgekehrt) oft modulatorische Bedeutung hat. Die Erfahrung lehrt und die Akustik bestätigt die Regel, dass man auf hohen Tönen die Trillerschläge rascher aufeinander folgen lassen kann, als auf tiefen.

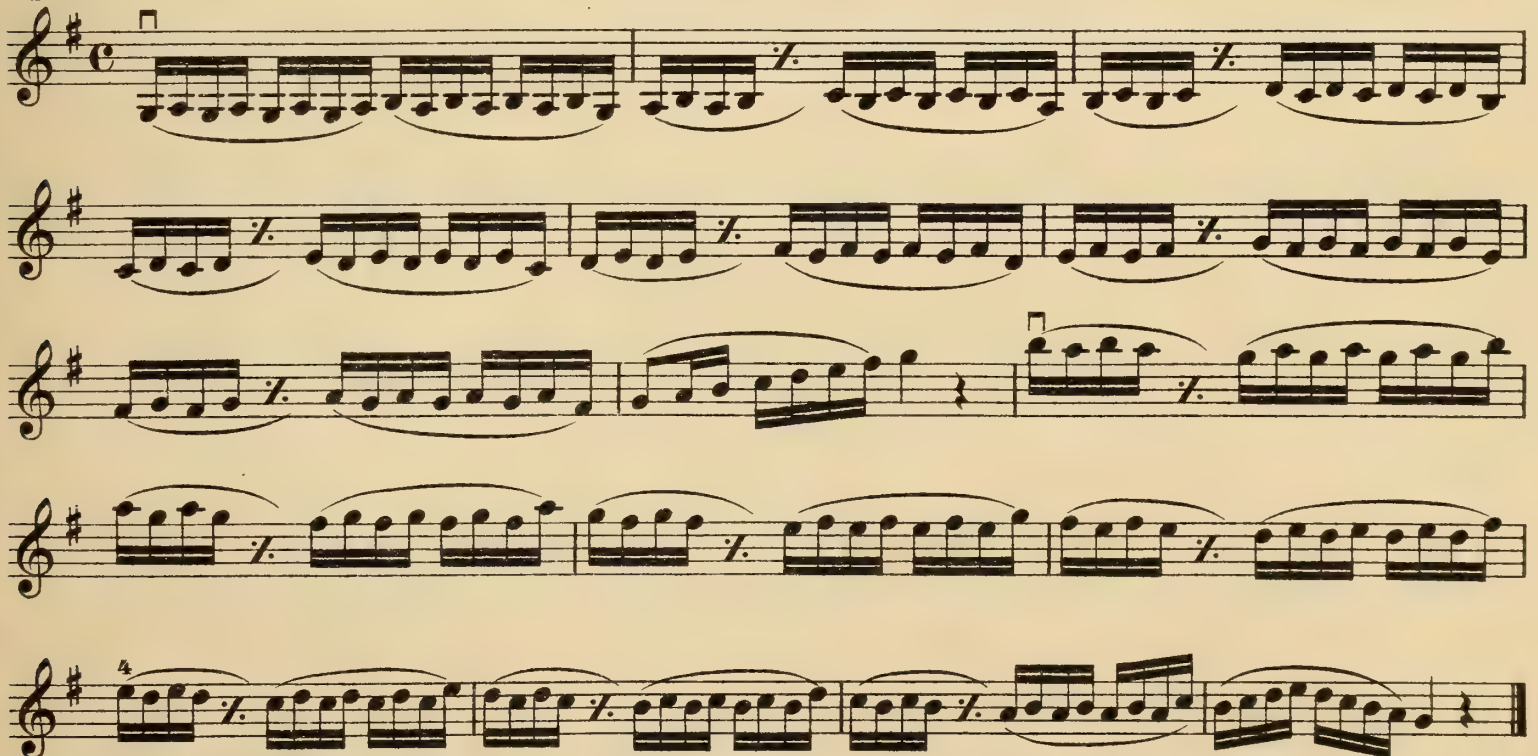
In all other cases in modern music a turn is made even when not expressly written in small notes. (Regarding the Shakes and turns in the older music, more will follow later.)

The hints and advice given in connection with the Mordent hold good in the case of the Shake. It may be further remarked that the Shake is solely a matter of the left hand, in which the bow participates in accent etc. only when expressly so directed by the composer. Many violin-players have the disagreeable habit of making a crescendo towards the middle of a long Shake, or of emphasising its commencement with the bow. The intonation of the Shake must be absolutely correct, for the reason that the progression from a whole tone to a half-tone, or the reverse, very often indicates a particular modulation. Experience teaches, and the laws of acoustics confirm the rule, that the beats of the Shake in high notes can be made to follow one another with greater rapidity than in the case of deep notes.


Vorübungen zum Triller.

Preparatory Exercises for the Shake.

193^a



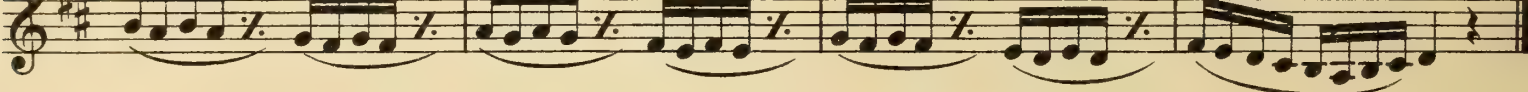
193^b

a) 


b) 

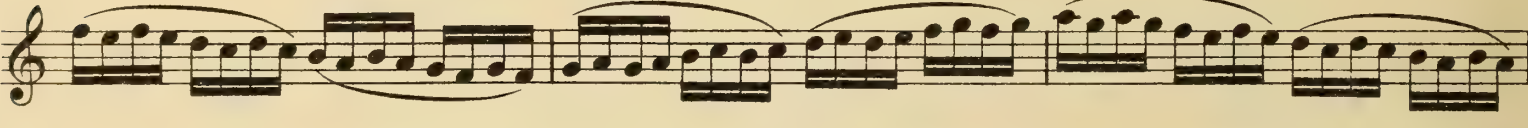


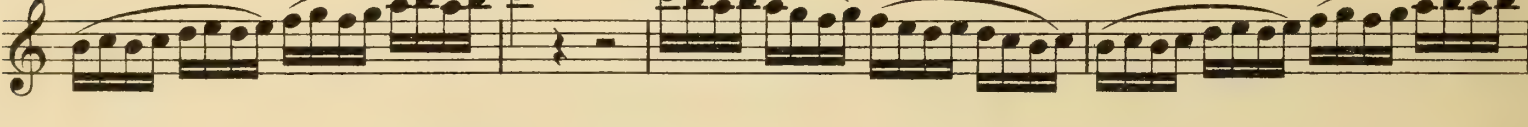


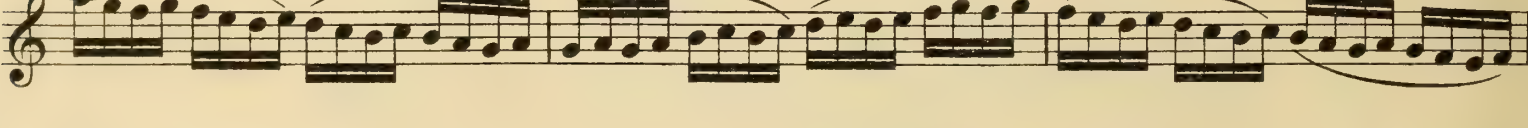


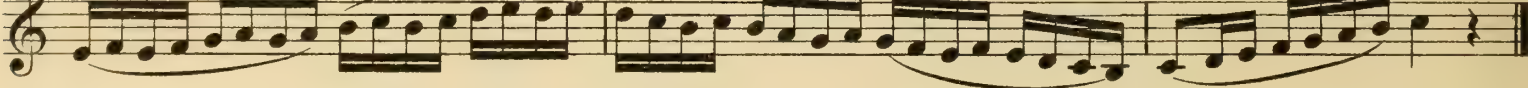
193^c

a) 

b) 







193^d





Musical score for a piece in B-flat major, featuring a series of ten staves of music. The first five staves are in 2/4 time, and the last five are in 3/4 time. The music includes various melodic lines with slurs, ties, and dynamic markings like *f* and *193e*.

The score is divided into two systems of five staves each. The first system (staves 1-5) is in 2/4 time. The second system (staves 6-10) is in 3/4 time. The music is written in B-flat major, indicated by two flats in the key signature.

The first system (staves 1-5) contains the following measures:

- Staff 1: 8 measures of music, ending with a repeat sign.
- Staff 2: 8 measures of music, ending with a repeat sign.
- Staff 3: 8 measures of music, ending with a repeat sign.
- Staff 4: 8 measures of music, ending with a repeat sign.
- Staff 5: 8 measures of music, ending with a repeat sign.

The second system (staves 6-10) contains the following measures:

- Staff 6: 8 measures of music, starting with a forte (*f*) dynamic marking.
- Staff 7: 8 measures of music, starting with a forte (*f*) dynamic marking.
- Staff 8: 8 measures of music, starting with a forte (*f*) dynamic marking.
- Staff 9: 8 measures of music, starting with a forte (*f*) dynamic marking.
- Staff 10: 8 measures of music, starting with a forte (*f*) dynamic marking.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system (staves 1-5) is in 2/4 time, and the second system (staves 6-10) is in 3/4 time. The music is written in B-flat major, indicated by two flats in the key signature.

194.

The musical score is for Etude No. 194 by Bériot, in G major (three sharps) and 2/4 time. It consists of seven systems, each with two staves labeled I and II. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, slurs, and repeat signs. The piece concludes with a final double bar line and a fermata on the last note of the first staff.

195^a Allegro.

legg.

Varianten zur vor-
stehenden Etude.
(Variants of the above
Study.)

Moderato. Andante.

195^b

Moderato assai.

[illegible]

Moderato assai.

Vivace.

Ausführung obiger Etude a)
(Execution of the above Study)

Ausführung obiger Etude a)
(Execution of the above Study)

b)

195c

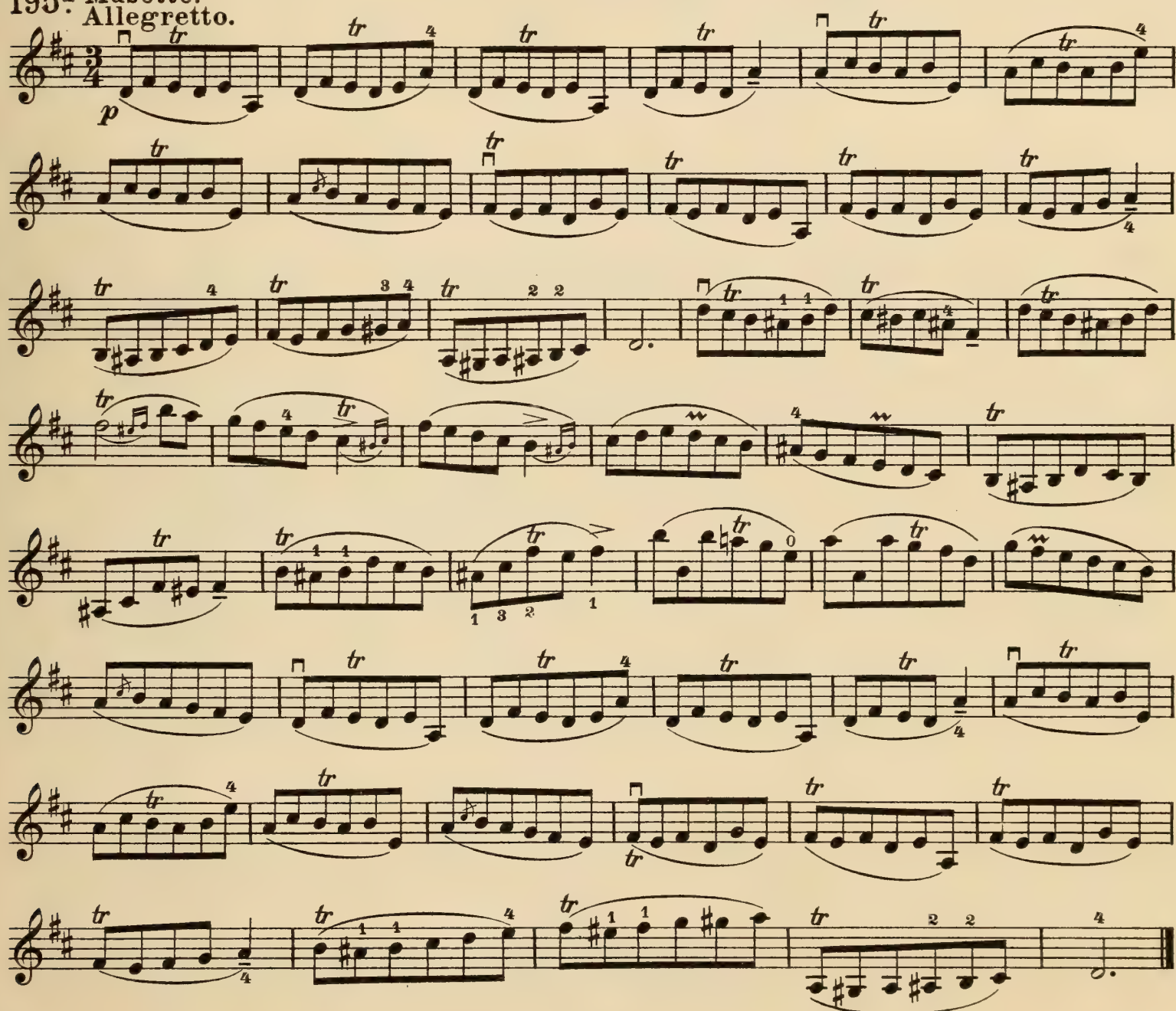
Moderato.

Moderato.

The musical score consists of six staves of music, each featuring a variety of trills and ornaments. The notation includes notes, rests, and trill symbols (tr) with some indicating specific rhythmic values (e.g., 4, 8, 16). The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The staves are connected by a brace on the left side. The music is written in a style typical of 18th or 19th-century manuscript notation.



195^d Musette.
Allegretto.



196. Andante cantabile.

[illegible]

197. Bourrée.

187.

I. *energico* *f*

II. *marcato*

I.
 II.

Fine. *dolce*

grazioso

calando *f*

D. C. sin al Fine.

Kolo.
Serbischer Volkstanz.

Serbian Folk-Song.

198. Allegro

198. Allegro

I.

II.

ff

mf

tr

tr

4

I.

II.

I.

II.



Die chromatische Tonleiter.

Geradeso wie die Notierung der chromatischen Tonleiter zu verschiedenen Zeiten eine wechselnde war (selbst bei den besten Tonsetzern ist ein absolutes Prinzip der Schreibweise nicht durchgeführt), so unterlag auch die Wahl des Fingersatzes für ihre Ausführung mannigfachen Schwankungen. Weitläufige Erörterungen hat von jeher die Frage verursacht, ob und unter welchen Umständen der Gebrauch der leeren Saiten zu gestatten sei. Spohr beispielsweise sagt in seiner Violinschule: „Da die blossen Saiten (besonders E und A) schärfer klingen als die gegriffenen Töne, so sucht man sie bei chromat. Skalen möglichst zu vermeiden.“ Merkwürdiger Weise aber schreibt er gleich darauf in der chromat. Etüde folgende Fingersätze ausdrücklich vor:

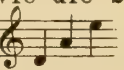





Es sei ohne weiteres zugegeben, dass ein auf geigerische Klangeffekte hin geschultes Ohr auch bei einer rasch gespielten chromatischen Tonleiter den Gebrauch der offenen Saiten noch herauszuhören vermag; es wird aber nicht notwendiger Weise Anstoss daran nehmen, wenn nur sonst die Skala allen Anforderungen an eine gute Ausführung entspricht. Wohl aber bringt die geschickte Anwendung der blossen Saiten einen anderen, nicht zu unterschätzenden Vorteil mit sich: wir können in den meisten Fällen das Gleiten mit dem 3. Finger vermeiden, sind also in der Lage, die notwendigen Übel der Geigentechnik um eines zu vermindern. Voraussetzung ist allerdings, dass der Übergang vom letzten gegriffenen Ton zur leeren Saite nicht ruckweise geschieht, sondern durch geschmeidige Bogenführung vermittelt wird; ferner, dass die Intonation pein-

Chromatic Scales.

Just as the chromatic scale has been written in different ways at different periods (for even the best composers have apparently no fixed principles on the subject), so has the choice of fingering adopted for its execution undergone in its time many changes. The question as to the use of the open strings in its performance has always caused much discussion: whether it should be allowed at all, and if so, under what conditions. Spohr, for example, says in his violinschool, "The open strings, especially the E and A, being more shrill in sound than the stopped notes, should be avoided as much as possible in chromatic scales." Curiously enough, however, in the chromatic study given in connection with these remarks, he expressly directs the following fingering:

It must be admitted that the ear trained in the tone-effects of the violin will at once detect the use of the open strings even in rapidly played chromatic passages, but there is nothing necessarily objectionable in this, if the performance of the scale is otherwise good. Besides, the skilful use of the open strings has an advantage which should not be underestimated, namely, that the sliding movement of the third finger is thereby avoided, and thus the mitigation of a necessary evil of violin technique is for once attained. It is of course taken for granted that the passing from the stopped note to the open string is accomplished without a jerk, that the movement of the bow is easy and flexible, and that the greatest accuracy is observed in the intonation. The third finger slides a semi-tone only when the last or highest note of the chromatic passage is the same note as the

lich genau sei. – Der Fall, wo auch der 3. Finger einen Halbton gleitet, tritt nur dann ein, wenn die letzte oder die höchste Note der chromat. Passage dieselbe Tonhöhe darstellt, wie die benachbarte leere Saite, also entweder ein  oder  ist.*) Die nachstehenden Beispiele werden das Gesagte verständlich machen.

neighbouring open string, that is, either  or *
The following examples will demonstrate what is meant.



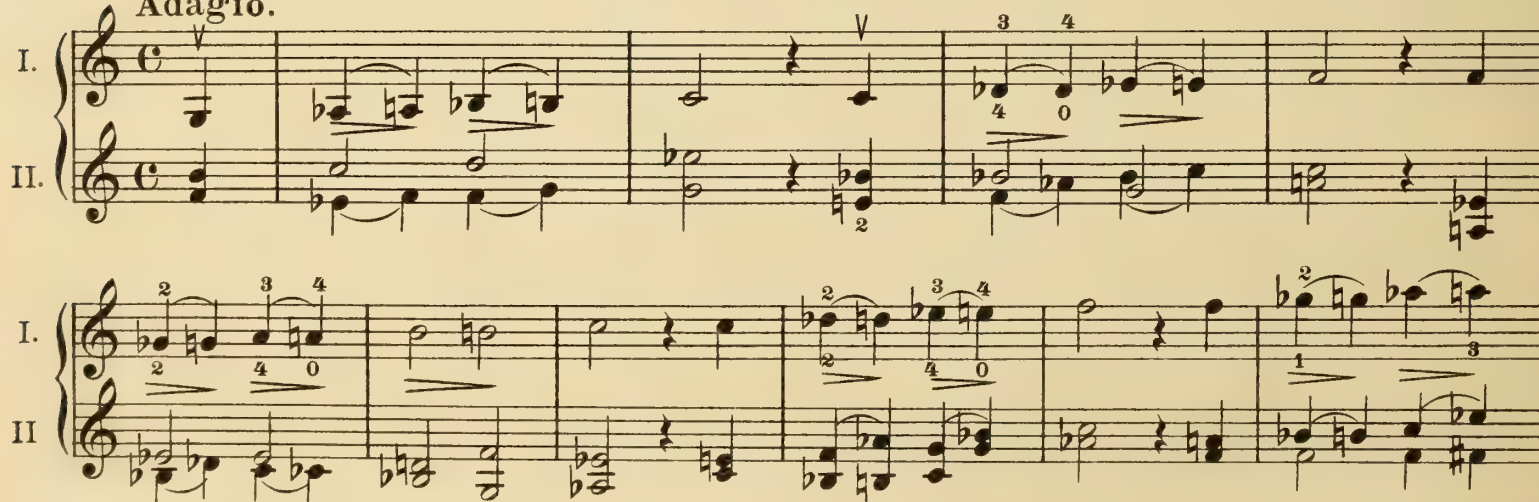
Was nun die Ausführung selber anlangt, so hat sich die linke Hand dabei einer möglichst ruhigen Haltung zu befleißigen. Die Finger haben das Gleiten rasch und präcise zu besorgen, dürfen aber auch wieder keinen allzu starken Druck auf die Saiten ausüben, damit ihre Beweglichkeit nicht beeinträchtigt wird. (Heulen und Schmieren verboten!)

As regards the performance of chromatic scales, great care must be taken to acquire as quiet a position of the left hand as possible. The fingers must make the sliding movement with promptitude and precision, but at the same time must not exercise too hard a pressure on the strings, lest their mobility should suffer. Scratching noises and general slovenliness are to be strictly avoided.

199^a

Adagio.

Campagnoli.



*) Hat sich der Fingersatz, der bei den chromat. Skalen in der ersten Lage den Gebrauch der leeren Saiten gestattet, wegen seiner leichten Ausführbarkeit fast allgemeines Bürgerrecht in der modernen Geigentechnik errungen, so ist nicht zu leugnen, dass auch das Vermeiden der blossen Saiten manche Vorzüge hat. Erstlich wird dadurch die Spannfähigkeit und Geschmeidigkeit der linken Hand wesentlich gefördert, zweitens ergibt die Nichtanwendung der offenen Saiten einen einheitlichen Fingersatz für die chromat. Skalen in allen Lagen. Es sei also dem Belieben des Spielers anheimgestellt, zwischen den Vorteilen beider Fingersätze zu wählen; nur muss er vorher beide Arten gründlich versucht haben, damitersich seiner Entscheidung auch bewusst geworden ist.

**) Although the use of open strings in the playing of chromatic scales in the first position has obtained almost universal recognition in modern violin playing, chiefly on account of its technical convenience, it cannot be denied that the avoidance of the open string has in itself much to recommend it. In the first place the stretching capacity and suppleness of the left hand will thereby be considerably improved, and in the next, the result of this avoidance is a uniform fingering for chromatic scales in all positions. It must therefore be left to the player to choose between the advantages which the two kinds of fingering have to offer; but he should make himself thoroughly acquainted with both kinds before choosing, in order that his decision be made with wisdom.*

The image displays a musical score for a piece titled "The Bird Song" by J. S. Bach. The score is written for two staves, labeled I and II. Staff I is in treble clef and Staff II is in bass clef. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of eight measures. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and fingerings (numbers 1-4). There are also slurs and ties. The paper is aged and yellowed.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two parts, I and II, on a single system. Part I is written for a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It features a melody with a double bar line after the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Part II is written for a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It features a bass line with a double bar line after the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The score is set against a background of a stylized rose tree.

199^b
Grave.

Campagnoli.

Grave.

I.

II.

[illegible]

200^a200^b200^c200^d201^a

201^b

Exercise 201^b is a five-staff musical piece in 3/4 time. It features a complex melodic line with frequent chromaticism and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 0 through 4 below the notes. The piece concludes with a double bar line.

201^c

Exercise 201^c is a two-staff musical piece in 2/4 time. It continues the chromatic and melodic patterns seen in the previous exercise, with fingerings indicated by numbers 0 through 4. The piece ends with a double bar line.

201^d

Exercise 201^d is an eight-staff musical piece in 3/4 time. It is a more extensive piece, featuring a variety of melodic and harmonic textures. Fingerings are indicated by numbers 0 through 4. The piece concludes with a double bar line.

202.

Polonaise.

Campagnoli.

I. *dolce* 4

II.

Trio I.

I.

II.

The musical score consists of two staves, labeled I and II. Staff I contains a series of notes and rests, while Staff II contains mostly rests. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

I.  

I.   *P.D.C.*

Trio II.
I.  

I.   *p* *f* *p* *f*

I.  

I.  

I.   *P.D.C.*

203. Allegro moderato.


R. Kreutzer.

Strichvarianten zu vorstehender Etude.

Various Bowings for the above Study.

Verminderter Septimen-Akkord. | Chord of the Diminished Seventh.

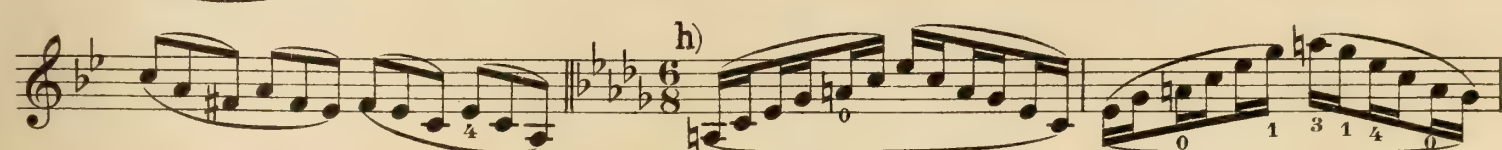
204.

d) 

e) 

f) 

g) 

h) 

i) 


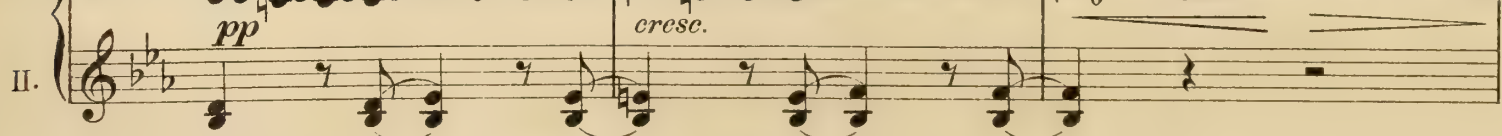
205. Allegro moderato.

de Bériot.

I. 
 II. 

I. 
 II. 

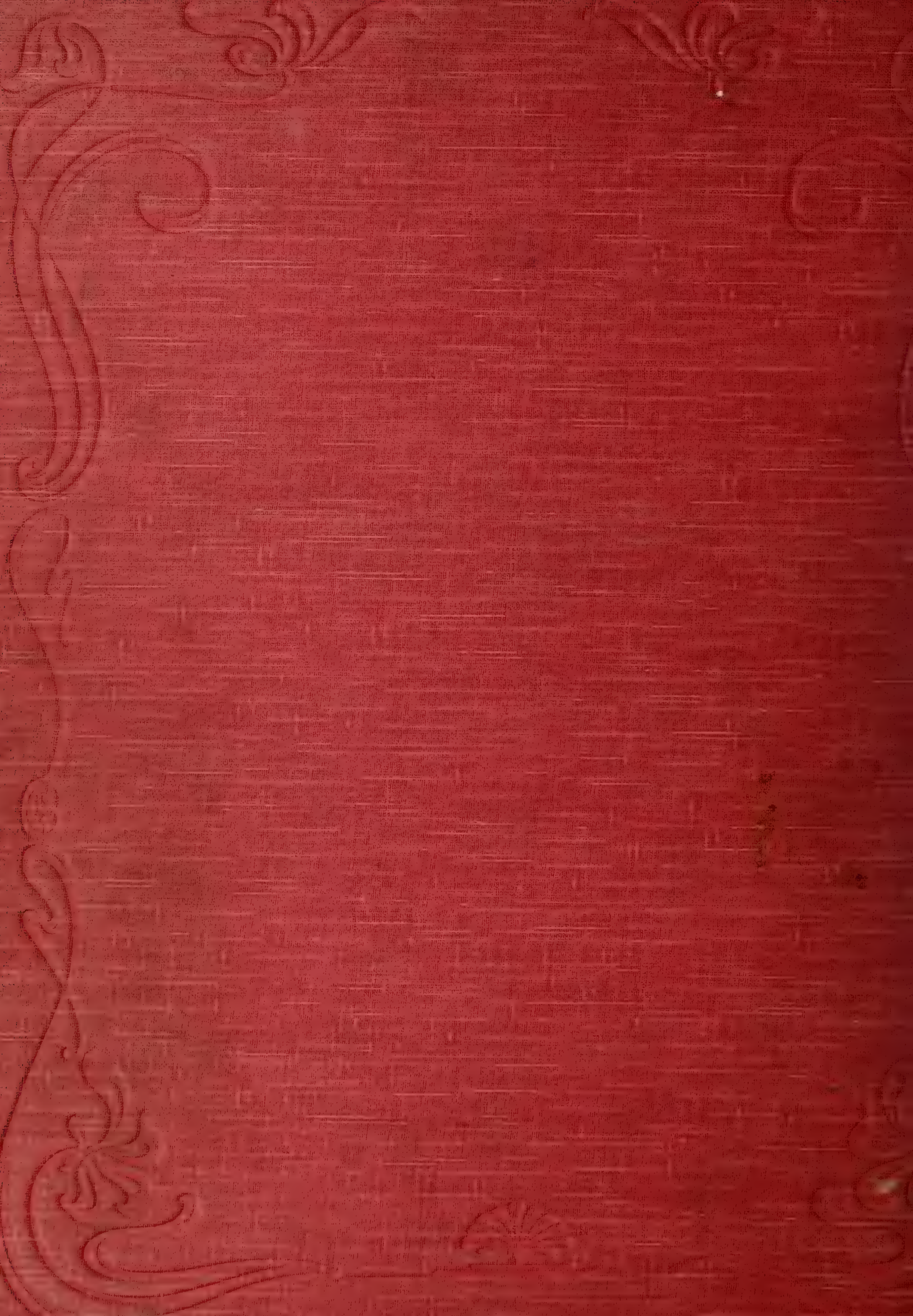
I. 
 II. 

I. 
 II. 

I. *pp* *p* *cresc.* *f* *ff* *brillante*

II. *pizz.*

206. Moderato. Terzenzirkel.





Violinschule

in
3 Bänden
von

Violin School

in
3 Volumes
by

JOSEPH JOACHIM
und
ANDREAS MOSER



- I. Anfangsunterricht.
- II. Lagenstudien.
- III. Vortragstudien.

- I. Instructions for Beginners.
- II. Studies in Positions.
- III. Studies in Rendering and Performance.

English translation by Alfred Moffat.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen,
sind vorbehalten.



Lichtenbelt's Boek- & Muziekhandel
BARENTSZSTRAAT 60
GRAVENHAGE - TEL. 395555

Verlag und Eigentum für alle Länder
von

N. SIMROCK, G. m. b. H. in BERLIN.
LEIPZIG. — PARIS. — LONDON.

Schott & Co., London
157 und 159 Regent Street.

Alfred Lengnick & Co., London
14 Berners Street.

Copyright for the British Empire.

Copyright 1905 by N. Simrock, G. m. b. H. in Berlin.

INHALT.



Erster Teil.

	Seite
Zur Einführung	3
Von der Teilung der Saite (Natürliche und künstliche Flageolets)	5
Von der Größe der musikalischen Intervalle (Harmonische und melodische Intonation; Temperatur)	15
Doppelgriffstudien in der ersten Lage	20
Die zweite Lage	35
Übungen in der zweiten und dritten Lage	37
Die dritte Lage	60
Der Lagenwechsel und die Funktionen des Daumens	76
Portamento und Vibrato	92



Zweiter Teil.

Die vierte Lage	107
Die fünfte Lage	131
Die sechste Lage	151
Die siebente Lage	158
Freier Wechsel durch alle Lagen	163
Vom Strecken der Finger	165
Von den aufprallenden Stricharten (Ricochet, Tremolo und Arpeggio)	170
Gleichzeitige Führung zweier selbständiger Stimmen	182
Vom Pizzicato	187
Tonleiter- und Akkordstudien	193
Chromatische Tonleitern	205
Tonleitern in gebrochenen Terzen	210
Tonleitern in Terzen	220
Tonleitern in Sexten	226
Tonleitern in Decimen	239



CONTENTS.



Part I.

	Page
Introduction	3
Of the Division of the String (Natural and Artificial Harmonics)	5
Of the Size of the Musical Interval (Harmonic and Melodic Intonation; Temperament)	15
Study of Double Stopping in the First Position	20
The Second Position	35
Exercises in Second and Third Position	37
The Third Position	60
Position-changing and Thumb Action	76
Portamento and Vibrato	92



Part II.

The Fourth Position	107
The Fifth Position	131
The Sixth Position	151
The Seventh Position	158
The Free Use of all Positions	163
Of the Extension of the Fingers	165
Of Rebounding Bowing in its various forms (Ricochet, Tremolo, and Arpeggio)	170
The Playing together of two Independent Parts	182
Of Pizzicato	187
Studies in Scales and Chords	193
Chromatic Scales	205
Scales in broken Thirds	210
Scales in Thirds	220
Scales in Sixths	226
Scales in Tenths	239

ZUR EINFÜHRUNG.



Das Zugeständnis im Vorwort zum ersten Band, „daß es der Einsicht des Lehrers überlassen bleibt, ob er den eingeschlagenen Weg genau befolgen will oder, je nach Alter und Fähigkeiten des Schülers, eines oder das andere Kapitel überschlägt, um später darauf zurückzukommen,“ verträgt in seiner Anwendung auf den vorliegenden zweiten Band eine noch viel freiere Deutung. Denn der Stoff desselben ist weniger nach Schwierigkeitsgraden geordnet als vielmehr nach seiner logischen Zusammengehörigkeit. Wie z. B. nicht das geringste einzuwenden wäre, wenn der Lehrer schon neben den im ersten Band erörterten Verzierungen und schwierigeren Stricharten etwa die leichteren Doppelgriff-Übungen im zweiten Band mit dem Schüler durchnehmen wollte, so würde auch das ein durchaus gangbarer Weg sein, wenn neben der fortgesetzten Beschäftigung mit den schwereren Doppelgriff-Etüden in der ersten Lage zugleich die Bekanntschaft mit der zweiten und dritten Position Hand in Hand ginge.

Nicht zu empfehlen ist dagegen die Gepflogenheit mancher Lehrer, die dritte Lage vor der zweiten studieren zu lassen oder, was auch vorkommt, die geraden Lagen in ihrer Gesamtheit erst nach der erfolgten Bekanntschaft mit der fünften Position vorzunehmen. Theoretisch zwar kann man den Unterricht im Violinspiel mit jeder beliebigen Lage eröffnen, — und es fehlt ja auch nicht an Versuchen, der ersten Position beispielsweise die dritte vorzuschicken; — praktisch aber ist dieser Weg nicht! Die auf ihm herangezogenen Schüler kommen leicht in die Gefahr, die geraden Lagen als ein zunächst ganz gut zu entbehrendes Rüstzeug anzusehen, und müssen, wenn sie im weiteren Verlauf ernsthafter Studien das Irrtümliche dieser Auffassung erst begriffen haben, doppelte Zeit und Mühe daran wenden, um die Unterlassungssünden eines verkehrten Lehrganges wieder gutzumachen.

Weiter: es kann Lehrern und Schülern nicht eindringlich genug geraten werden, mit den diesen Band abschließenden „Tonleiter- und Akkordstudien“ so früh als möglich zu beginnen und, bis zur völligen Vertrautheit mit dem Griffbrett, diesen Übungen einen erheblichen Teil der dem Zögling zur Verfügung stehenden Zeit zu widmen. Sie sind das bewährteste Mittel zur technischen Ausbildung der linken Hand,

INTRODUCTION.



The admission made in the preface to the first volume, that “it is left to the discretion of the teacher whether he will exactly follow the lines we have laid down or whether, according to the age and capacity of his pupil, he will pass over a chapter here and there, and return to it later on”, receives in its application to the present volume a still wider significance. For the material contained in this book is arranged much less according to grades of difficulty than to its logical homogeneous context. For instance, not the slightest objection could be made were the pupil allowed to practise, along with the grace-notes and more difficult bowings discussed in the first volume, the easier of the exercises in double-stopping given in the second volume. It would be also quite a practical proceeding if the pupil, while continuing to occupy himself with the more difficult studies in double-stopping in the first position, were at the same time to be taught something of the second and third positions.

On the other hand we cannot recommend the practice adopted by some teachers of permitting the third position to be studied before the second; nor do we advise the teaching of all the “uneven” positions first, waiting until the pupil has become familiar with the fifth position before taking in hand collectively the “even”* positions. It is true that theoretically one could commence the teaching of violin playing with any position, and there are not lacking certain temptations to give precedence, for example, to the third position. But this is an unpractical method. Pupils to whom it has been applied fall easily into the danger of considering the “even” positions as a medium which can be almost entirely dispensed with; later on, in the more advanced course of their serious studies when they come to recognise the error into which they have fallen, they will have to spend double time and trouble in correcting the mistakes of a faulty training.*

Furthermore: teachers and pupils cannot be too strongly advised to begin as early as possible the practice of the “Studies in scales and chords” at the end of the present volume. Until a thorough acquaintance has been made with the finger-board a considerable portion of the young aspirant’s time should be devoted

* By the “even” positions (geraden Lagen) the second, fourth, sixth, etc. positions are meant, by “uneven” (ungeraden) the first, third, fifth, seventh, etc.

ohne die auch der Begabteste seine künstlerischen Intentionen nicht in die Tat umsetzen kann. Der geeignete Moment für den Beginn systematischer Übungen im Tonleiterspiel ist gekommen, wenn der Schüler mit der Beherrschung der unteren fünf Lagen so weit vorgeschritten ist, daß er sich mit Aussicht auf Erfolg dem Studium leichterer Kammermusik hingeben kann. Hat er erst einige Sicherheit im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten gewonnen, so wird er diese Betätigung schnell genug als wohlthuende Ablenkung von der unvermeidlichen Trockenheit anhaltender gymnastischer Exerzitionen schätzen lernen, und letztere auch dann noch fortzusetzen imstande sei, wenn er das in diesem Bande niedergelegte Übungsmaterial längst schon verarbeitet hat.

Bei aller Ausführlichkeit, mit der wir sowohl die Lagen und den Positionswechsel wie auch die Technik des mehrgriffigen Spiels behandelt haben, konnte es uns niemals in den Sinn kommen, dadurch das Studium anderer einschlägiger Werke überflüssig zu machen. Im Gegenteil: je gründlicher sich der Zögling neben dem Gebrauch unserer Schule als Kommentars und Leitfadens beispielsweise mit den das Studium der Etüden von Kreutzer, Fiorillo, Rode usw. vorbereitenden Werken, wie Mazas, Op. 36 und Dont, Op. 37 befaßt, um schließlich erstere selbst vorzunehmen, desto schneller wird er in den Besitz eines umfassenden technischen Könnens gelangen und desto sicherer vor Einseitigkeit bewahrt sein.

Schließlich noch eine Warnung, die langjähriger Beobachtung und Erfahrung entsprungen ist und sich zugleich an Lehrer und Lernende wendet. Sie gilt dem verfrühten Durchnehmen von Werken, denen der Schüler technisch und geistig noch nicht gewachsen ist. In dem Bemühen dergleichen Aufgaben mit unzureichenden Kräften lösen zu wollen, sie „herauszukriegen“, wie die Dilettanten zu sagen pflegen, schleichen sich nur zu oft technische Unsauberkeiten und fehlerhafte Vortragsmanieren ein, die in vielen Fällen schwer, in manchen gar nicht wieder auszumerzen sind. Man kann dem Betreffenden nur Schumanns musikalische Haus- und Lebensregel zurufen: „Bemühe dich, leichte Stücke gut und schön zu spielen; es ist besser, als schwere mittelmäßig vorzutragen!“ —

Berlin, im Oktober 1906.

Joseph Joachim.

Andreas Moser.

to these exercises. They constitute the most reliable means for developing the technique of the left hand, without which even the most talented player is unable to give expression to his artistic ideas. The most suitable period to begin the systematic practice of exercises in the playing of scales is arrived at when the pupil is so far advanced in the mastery of the five lower positions that he can, with some prospect of success, indulge in the study of the easier kinds of chamber music. Once he has gained some surety in playing in concert with other instruments, he will soon learn to appreciate such an obviously practical result and to consider it as an agreeable diversion from the unavoidable dryness of continued mechanical exercises; thus he will be encouraged to continue such practice long after he has exhausted the material contained in this volume.

In spite of the minuteness with which we have treated the positions, the changing of positions, and the technique of double-stopping and chord playing, it has never been our intention to make the study of other appropriate works superfluous. On the contrary, the more thoroughly the aspirant occupies himself with the practice, for instance, of the studies of Kreutzer, Fiorillo, Rode, and others; and other more preparatory works, such as Mazas, op. 36 and Dont, op. 37, while using our school as a text book and guide, the sooner will he arrive at the possession of a comprehensive technique, and the more securely will he be protected from one-sidedness.

Finally, one more admonition, which emanates from the observation and experience of many years, and which is directed alike to teachers and to students. It refers to the too early study of works which are both technically and mentally beyond the capacity of the pupil. In the endeavour to grasp such works with the insufficient means at hand, to "get through them" as amateurs express it, great carelessness of style and faultiness of execution can be only too easily acquired, faults which in some cases are impossible to eradicate at a later date. In regard to this point one can only say with Schumann "Strive to play easy pieces well and nicely; it is better than playing more difficult ones only moderately well".

Berlin, October 1906.

Joseph Joachim.

Andreas Moser.

Erster Teil.



Von der Teilung der Saite.

Aus dem Kapitel im ersten Band, das „von den Verrichtungen der Finger auf dem Griffbrett“ handelt, wissen wir, daß die Schwingungen einer ganzen Saite, vom Sattel bis zum Steg, den tiefsten Ton erzeugen, der auf der betreffenden Saite hervorgebracht werden kann. Verkürzen wir die Saitenlänge, indem wir durch festes Aufsetzen eines Fingers einen künstlichen Sattel bilden, so entstehen Töne, welche höher klingen als die leere Saite, und zwar um so höhere, je mehr wir die Saite verkürzen. Die bloße Wahrnehmung dieser Naturerscheinung, selbst wenn sie sich auf die reichsten praktischen Erfahrungen stützt, genügt indes noch keineswegs zur gründlichen Einsicht in das Wesen einer Sache, die für den ausübenden Musiker, und den Geiger insbesondere, von größerer Wichtigkeit ist als gemeinhin angenommen wird. Der Lehrer hat vielmehr die Aufgabe, dem Schüler auch das gesetzmäßige des Phänomens soweit zu erklären, daß er unser Tonsystem nicht als das künstliche Produkt irgend eines spekulativen Kopfes ansieht, sondern als ein Ergebnis, das große Geister vor Jahrtausenden schon der Natur selbst abgelauscht haben.

Der erste Versuch, dem wir das gesetzmäßige der Verkürzung einer Saite zur Hervorbringung eines höheren Tones entnehmen, besteht darin, daß wir die Mitte einer Saite leise mit dem Finger berühren. Streichen wir nun die auf solche Weise in zwei gleiche Hälften zerlegte Saite entweder zwischen dem Sattel und dem berührenden Finger oder zwischen letzterem und dem Steg an, so erhalten wir in beiden Fällen die nächsthöhere Oktave der leeren Saite; und zwar, da der Finger nicht fest aufgesetzt wurde, im sogenannten Flageoletklang. Haben wir den Versuch auf einer tieferen Saite des Instrumentes, z. B. der G-Saite angestellt, so belehrt uns schon ein flüchtiger Blick über das Griffbrett, daß hierbei die Saite in zwei Unterabteilungen schwingt oder, physikalisch ausgedrückt, zwei Schwingungsbäuche bildet. Die Mitte der Saite, der sog. Knotenpunkt, bleibt während der ganzen Schwingungsdauer in der

First Part.



Of the Division of the String.

From the chapter in the first volume, which treats of "The function of the fingers on the fingerboard," we know that the vibration of a whole string, from the nut to the bridge, produces the lowest note that can be obtained from the string in question. If we shorten the length of the string by firmly placing a finger on it, thus forming an artificial nut, we obtain notes which sound higher than the open string, and the more we shorten the string, the higher these become. The mere observation of this natural phenomenon, even when supported by practical experience, is not in itself sufficient to give a thorough insight into a matter which is of great importance to the executive musician, and especially to the violin player. The teacher's aim should be rather to explain to the pupil as much of the laws underlying the phenomenon as will cause him to regard our musical scale not as the artificial product of any one speculative brain, but as the outcome of what has been gathered from Nature herself by the great thinkers of past ages.

The first experiment by which we obtain a higher note through the shortening of a string, may be made by allowing the finger to rest lightly on the middle point of a string. With the string divided thus into two equal parts, let us draw the bow across either portion, and we shall obtain in both cases the octave of the open string; and because the finger is laid only lightly on the string, the note produced will be a natural harmonic. If we make this experiment on one of the lower strings of the instrument, for instance on the fourth, a mere glance at the fingerboard will show us that the string vibrates in two subdivisions, or, in scientific language, produces two segments; the centre of the string, the so-called node or point of equilibrium, remains during the period of vibration in a state of equilibrium or absolute rest. How much influence the rapidity and length of the vibrations exercise on the pitch and strength of a sound need not be discussed just yet. It is sufficient for our purpose in the meantime to recognize that between the length of a string

Gleichgewichtslage, d. h. in völliger Ruhe. Welchen Einfluß die Schnelligkeit und die Weite der Schwingungen auf die Höhe und Stärke eines Klanges ausüben, bleibe zunächst unerörtert. Vorläufig genügt uns die Feststellung, daß zwischen der Länge einer Saite und der Höhe ihres Klanges Beziehungen vorhanden sind, die natürlichen Gesetzen unterliegen.

Die leise Berührung mit dem Finger in der Mitte der Saite hat uns den Beweis erbracht, daß die betreffende Saite dadurch wirklich in zwei gleiche Hälften zerlegt wurde; sonst hätte das Flageolet entweder nicht angesprochen oder es wäre ein ganz anderer Ton als die Oktave zum Vorschein gekommen. Setzen wir nun an der als die tatsächliche Mitte der Saite erkannten Stelle den Finger fest auf, so erhalten wir die Oktave der leeren Saite in gewöhnlicher Klangfarbe (*all' ordinario*). Durch das Niederdrücken auf das Griffbrett ist nämlich die untere Hälfte der Saite der Einwirkung des streichenden Bogens entzogen worden, so daß nur noch die freiliegende obere Hälfte, vom aufgesetzten Finger bis zum Steg, in Schwingungen versetzt wird. Nachdem wir auf diese Weise die jeden Zweifel ausschließende Erfahrung gemacht haben, daß eine auf die Hälfte ihrer Länge reduzierte Saite die höhere Oktave der ganzen hervorruft, drücken wir das Resultat unserer Untersuchung durch das Verhältnis $1:1/2$ oder in ganzen Zahlen durch $2:1$ aus. (In beiden Proportionen bezieht sich der größere Zahlenwert auf die ganze Saite, der kleinere auf deren Hälfte).

Der nächste Versuch führt dazu, eine Saite in drei Unterabteilungen schwingen zu lassen. Wir bewerkstelligen dies, indem wir beispielsweise auf der E-Saite jenen Punkt, der sonst bei festem Fingeraufsatz den Ton *h''* ergibt, nur leise berühren. Das Resultat ist das dreigestrichene *h*, derselbe Ton, den wir auch durch die leise Berührung jener Stelle erhalten, an der sonst in regulärer Weise die Duodezime der leeren Saite mit dem vierten Finger in der achten Lage gegriffen wird. Daß hierbei eine tatsächliche Dreiteilung der Saite stattfindet, geht daraus hervor, daß stets der Flageoletton *h'''* erklingt, gleichgiltig ob der Bogen die Saite zwischen dem Sattel und dem berührenden Finger schneidet oder zwischen diesem und dem Steg. Schließen wir nun auf Grund dieser Dreiteilung das untere Drittel der Saite durch festes Aufsetzen eines Fingers vom Mitschwingen aus, so liefert uns die auf $2/3$ ihrer Länge verkürzte Saite das zweigestrichene *h*, also die höhere Quinte der leeren Saite. Nach Saitenlängen gemessen ist demnach das Verhältnis eines Tones zu seiner (reinen) Quinte wie $1:2/3$ oder $3:2$.

Teilen wir eine Saite durch leises Berühren mit dem Finger in vier gleiche Teile, so er-

and the pitch of the sound it produces there exists a certain relation which comes under a law of nature.

*The gentle contact of the finger with the middle of the string has furnished us with a proof that the string in question was really divided into two equal portions, because otherwise the harmonic note would either not have sounded at all, or would have resulted in an entirely different note from that of the octave. If we put the finger firmly on the place which we have now ascertained to be the middle of the string, we obtain the octave of the open string in its ordinary tone colour (*all' ordinario*). With the down-pressure of the finger on the fingerboard the effect of the bow on the lower half of the string is removed, and only the free-lying upper half, from the finger to the bridge, is brought into vibration. Now that we have determined beyond all doubt that a string reduced to one half of its length produces the higher octave of the entire string, we may express the result of our experiment by the relation $1:1/2$, or in whole numbers, by $2:1$. In both cases the larger figure refers to the whole string, and the smaller figure to its half.*

In the next experiment let us make the string vibrate in three sub-divisions. This we may do, for example, by gently placing the finger on that part of the E string which, if firmly pressed, would result in the note B''. The effect obtained is the note B''', or the same note which would be produced by gentle contact of the finger with that point at which the interval of the 12th would be taken in the ordinary manner with the fourth finger, in the eighth position. That an actual division of the string into three parts takes place is seen from the fact that the harmonic B''' is alike sounded, whether the string is touched by the bow in the part lying between the nut and the finger, or between the finger and the bridge. Accepting then this tripartite division of the string, let us prevent the vibration of the lowest third by a firm pressure of the finger, and we obtain from the string (now reduced to two thirds of its original length) the note B'', or the higher fifth of the open string. Measured therefore in string-lengths or proportional parts of the whole string (Saitenlängen), the relation of a note to its perfect fifth is as $1:2/3$, or as $3:2$.

If we divide a string by gentle contact with the finger into four equal parts, we obtain in harmonic

halten wir an jedem dieser Teilpunkte die doppelte Oktave der betreffenden Saite im Flageoletklang; auf der G-Saite z. B. das zweigestrichene g. Verhindern wir aber durch festes Aufsetzen eines Fingers das untere Viertel der Saite am Mitschwingen, so ergibt der Rest die höhere Quarte der leeren Saite. In Saitenlängen ausgedrückt ist also das Verhältnis eines Tones zu seiner (reinen) Quarte wie $1 : \frac{3}{4}$ oder $4 : 3$.

Die Fünfteilung der Saite liefert die große Terz, also auf Saitenlängen bezogen das Verhältnis $1 : \frac{4}{5}$ oder $5 : 4$, die Sechsteilung die kleine Terz, d. h. das Verhältnis $1 : \frac{5}{6}$ oder $6 : 5$.

Neben der theoretischen Erkenntnis, daß die Hervorbringung höherer Töne auf einer Saite Gesetzen unterliegt, die sich zahlenmäßig festlegen lassen, haben unsere Untersuchungen auch ein unmittelbar praktisches Resultat gezeigt: die Bekanntschaft mit den natürlichen Flageolettönen, die auf der Violine in der ersten Lage ausführbar sind. Man nennt sie „natürlich“, weil sie sich aus der Drei-, Vier-, Fünf- und Sechsteilung der Saite von selbst ergeben.

Künstliche Flageolettöne entstehen, wenn die Teilung der Saite von einem künstlich gebildeten Sattel, statt der leeren Saite also von einem fest aufgesetzten Finger aus erfolgt. Rufen wir uns ins Gedächtnis zurück, daß beispielsweise das Greifen einer reinen Quarte von der leeren Saite aus gleichbedeutend ist mit der Verkürzung dieser Saite auf drei Viertel ihrer Länge, so können wir eine solche Verkürzung auch vornehmen, indem wir von dem in der ersten Lage fest aufgesetzten Zeigefinger aus eine reine Quarte abmessen. In Cdur und auf der G-Saite würde dieses Intervall den Tönen a—d' entsprechen. Berührt nun der den Ton d' greifende kleine Finger die Saite nur leise, während der Zeigefinger fest aufgesetzt bleibt, so erhalten wir den künstlichen Flageoletton a'', d. h. die doppelte Oktave des festaufgesetzten ersten Fingers. Der Vorgang in die musikalische Zeichenschrift übertragen, liefert für die vier Saiten der Violine das folgende Notenbild:

Sound.
Klang:

Griff: Stopping.

Die (um zwei Oktaven höher versetzte) große Terz erhalten wir im künstlichen Flageoletklang auf Grund der Fünfteilung, die um eine Oktave versetzte reine Quinte (die Duodezime des aufgesetzten Fingers) auf Grund der Dreiteilung der Saite und bei Überstreckung des kleinen Fingers in das Gebiet der zweiten Lage.

sounds at each of the points of division the double octave of the string in question; for instance, G'' on the G string. If by firm pressure of a finger we prevent the lowest fourth part of the string from vibrating, the remainder yields a note one fourth higher than the open string. Thus, if expressed in the same terms as above, (in Saitenlängen), the proportion of a note to its perfect fourth is as $1 : \frac{3}{4}$, or $4 : 3$.

The division of the string into five parts yields the major third, therefore, if referred to in string-lengths, the proportion would be as $1 : \frac{4}{5}$, or $5 : 4$.

In addition to the theoretical knowledge thus gained, that the production of the higher notes of a string are subservient to laws which can be mathematically demonstrated, our experiments have also had immediate practical results in making us acquainted with the natural harmonic notes playable on the violin in the first position. They are called "natural" because they follow naturally from the division of the string into three, four, five, and six parts.

Artificial harmonics are produced when the division proceeds, not from the open string, but from an artificial nut formed by firm pressure of a finger on the string. If we call to remembrance, for instance, that the stopping of the perfect fourth measured from the open string is equivalent to reducing the string to three quarters of its length, we shall see that we can make another such reduction by measuring a perfect fourth from the first finger firmly placed in the first position. In C major on the G string the interval thus taken would correspond to the notes A—D. If the little finger is now allowed to rest lightly on the note D, while the first finger is pressed firmly on the string, the artificial harmonic A'' is produced; or, in other words, the double octave of the actual note pressed by the first finger. The following example illustrates in musical notation this proceeding on the four strings.

As a result of the division of the string into five parts, we obtain in artificial harmonics the major third transposed two octaves higher; and as a result of the division of the string into three parts, and by extending the little finger one fifth, that is, into the second position, we obtain the perfect fifth transposed an octave higher, i. e. the interval of the twelfth from the firmly placed finger.

Klang: Sound.

Griff: Stopping.

Klang: Sound.

Griff: Stopping.

Es ist ganz ausgeschlossen, daß ein Schüler, selbst wenn er sich durch das Studium des vorhergehenden Bandes eine gründliche Kenntnis der ersten Lage und eine geschmeidige Bogenführung angeeignet hätte, imstande wäre, die durch unsere bisherigen Untersuchungen ermittelten Flageolettöne, zumal die künstlichen einwandsfrei hervorzubringen. Dazu gehört eine Sicherheit auf dem Griffbrett und eine Gewandtheit mit dem Bogen, die sich erst nach jahrelangem Studium einstellt. Um aber dem Schüler richtige Vorstellungen von den Funktionen der linken Hand beizubringen, schien es geboten, die Teilung der Saite mit jener Ausführlichkeit zu erörtern, die nicht nur der Bedeutung des Gegenstandes an sich entspricht, sondern zugleich die rationellste Vorbereitung für die folgenden Kapitel ist. Vorläufig genügt es, wenn durch aufklärende Mitteilungen und gelegentliches Vorspielen des Lehrers das Interesse des Zöglings soweit geweckt wird, daß er neben den Doppelgriff- und Bogenübungen täglich einige Minuten an seine Versuche im Flageolettspiel wendet.

Es ist wahr, weder die klassische Solo- noch die Kammermusik kennt den Gebrauch der künstlichen Flageolettöne. Spohr verwirft sie als „kindische, fremdartige Klänge, die das edle Instrument herabwürdigen“, ganz und gar und führt als Autoritäten für seine Ansicht die größten Geiger aller Zeiten an: Corelli, Tartini, Pugnani, Viotti, Eck, Rode, Kreutzer usw., „von denen auch nicht einer in Paganinis Weise Flageolett gespielt hat“. „Ja, wäre das Flageolettspiel auch selbst ein Gewinn für die Kunst und eine Bereicherung des Violinspiels, die der gute Geschmack billigen könnte, so würde es durch Aufopferung eines großen, vollen Tones doch zu teuer erkauft werden; denn mit diesem ist es unvereinbar, weil die künstlichen Flageolett-Töne nur bei ganz schwachem Bezug ansprechen und auf diesem ein großer Ton unmöglich ist.“

Bei aller schuldigen Verehrung für den deutschen Altmeister der Violine muß doch gesagt werden, daß er hier wieder das Kind mit

We could hardly expect a pupil to play with ease and artistic effect the harmonic notes which we have just been examining, especially those of the artificial kind, even if he had gained, through study of our former volume, a thorough knowledge of the first position and a good flexible style of bowing. The execution of harmonics demands a certainty of technique on the fingerboard and a dexterity in bowing, such as only years of hard practice can give. In order, however, to convey to the pupil a correct idea of the functions of the left hand, it seemed advisable to give a detailed explanation of the divisions of the string, not only because the subject is one of great importance, but also because it is the rational preparation for the following chapter. Meanwhile it will be sufficient, once the interest of the pupil has been aroused by explanatory information and practical example, if in addition to his exercises in double-stopping and in playing in the various positions, he devote a few minutes daily to the attempting of harmonics.

It is true that classical music, whether for one or more instruments, does not recognize the use of artificial harmonics. Spohr condemns them entirely as “childish, unnatural sounds, which degrade a noble instrument”, and quotes as authority for his views the greatest masters of all times, Corelli, Tartini, Pugnani, Viotti, Eck, Rode, Kreutzer etc., none of whom played harmonics in Paganini’s style. “Indeed, if harmonic playing were even found to be of benefit to the art, and an improvement in violin-playing such as good taste might justify, it would, in sacrificing a full round tone, be nevertheless purchased at too high a rate; for with this it is incompatible, as the artificial harmonics only come out on very thin strings from which it is impossible to draw a full tone.”

With all due respect to the old German Master, it must be acknowledged that here again he runs to extremes, just as when he condemned the use of the

dem Bade ausschüttet; gerade so wie mit seiner Verurteilung des springenden Bogens als einer der Würde der Kunst nicht angemessenen „windbeuteligen“ Strichart. Ohne weiteres zugegeben, daß dünne Saiten an sich eine leichtere Ansprache der künstlichen Flageolets gewährleisten als dicke, so steht doch Spohrs Behauptung die Tatsache gegenüber, daß ausgezeichnete Geiger wie Ernst, Laub, Wieniawski usw. eine erstaunliche Fertigkeit im Flageoletspiel besaßen und dabei hinsichtlich der Fülle ihrer Tongebung zum mindesten nicht hinter Spohr zurückstanden! Die Beherrschung eines speziellen Zweiges der Violintechnik braucht nicht notwendigerweise zur Aufhebung anderer geigerischen Tugenden zu führen; vielmehr können beide Eigenschaften nicht nur nebeneinander bestehen, sondern sich gegenseitig in glücklichster Weise ergänzen. Darin freilich wird man Spohr ohne weiteres beipflichten müssen, daß die übereifrige Pflege gewisser geigentechnischer Spezialitäten leicht zu Spielereien ausarten kann, die mit der Kunst als solcher nichts mehr zu tun haben. Diese Warnung bezieht sich indes auf jede Art von Virtuosität, die sich als Selbstzweck geberdet! — Ein schönes Beispiel für die Verwertung des Flageolet zu poetisch-musikalischer Wirkung ist der Schluß des langsamen Mittelsatzes im H moll-Konzert von Saint-Saëns.

“springing-bow” as “clap-trap” (windbeutelig), and unworthy of musical art. Even admitting that thin strings lend themselves to the production of artificial harmonics more easily than thick ones do, the fact remains that in spite of Spohr’s assertion such splendid violinists as Ernst, Laub, Wieniawski, and others possessed astounding facility in the execution of harmonics, and yet in regard to fullness of tone were at least not inferior to Spohr. The mastery over a special branch of violin technique need not necessarily lead to the suspension of other good points in violin playing; two good qualities can not only exist together, but may supplement each other in the happiest manner. Certainly one must agree with Spohr that the over-zealous use of certain technical specialities can easily degenerate into a kind of trickery which has nothing to do with musical art. This may be observed, however, of every kind of virtuosship when its ultimate end is mere display. A fine example of the use of harmonics applied with poetic and musical effect may be seen at the close of the slow middle movement of the B minor Concerto by Saint-Saëns.



Übersicht der in der ersten Lage
ausführbaren natürlichen
und künstlichen Flageolettöne.

Plan indicating the natural
and artificial harmonics playable
in the first position.

G-Saite.
G string.

Klang:
Sound.

Griff:
Stopping.

D-Saite.
D string.

Klang:
Sound.

Griff:
Stopping.

A-Saite.
A string.

Klang:
Sound.

Griff:
Stopping.

E-Saite.
E string.

Klang:
Sound.

Griff:
Stopping.

Einige Dreiklangsverbindungen
mit Anwendung natürlicher
und künstlicher Flageolettöne.

Some triads introducing natural
and artificial harmonics.

1. a) G. B. harmonici b)

harm. c) harm.

d) harm.

Der österreichische Postillon. | The Austrian Postillion.

2. Allegretto.

Andantino.

4. Allegretto.

harmonici

legg.

p

dolce

Fine.

0 4

Allegretto Da Capo sin al Fine.

Flageolets in der 2. Lage.

Harmonics in the 2nd Position.

G-Saite.
G string.

Klang:
Sound.

Griff:
Stopping.

D-Saite.
D string.

Klang:
Sound.

Griff:
Stopping.

A-Saite.
A string.

Klang:
Sound.

Griff:
Stopping.

E-Saite.
E string.

Klang:
Sound.

Griff:
Stopping.

Flageolets in der 3. Lage.

Harmonics in the 3rd Position.

G-Saite.
G string.

Klang:
Sound.

Griff:
Stopping.

D-Saite.
D string.

Klang:
Sound.

Griff:
Stopping.

A-Saite.
A string.

Klang:
Sound.

Griff:
Stopping.

E-Saite.
E string.

Klang:
Sound.

Griff:
Stopping.

Tonleiter mit Lagenwechsel
in Quartengriffen.

Scales with the harmonics effected
at the interval of the fourth.

5.

Tonleiter mit Lagenwechsel
in Quintengriffen.

Scales with the harmonics effected
at the interval of the fifth.

6.

7. Allegretto. Campagnoli.

harmonici

1. Lage

pizzicato

Fine.

Trio.

Allegretto Da Capo.

Abgesehen vom Zusammenklang zweier natürlicher Flageolettöne, wie in der vorstehenden Etude, können auch zwei künstliche Flageolets zu gleichzeitigem Erklingen gebracht werden, z. B:

Apart from the playing together of two natural harmonics, as in the above Etude, two artificial harmonics can be made to sound at the same time. For instance:

8. 8

Klang:

Griff:

9. 8

Klang:

Griff:

Ausführlichere Beispiele für die Anwendung der Doppel-flageolets findet man bei *Paganini* (1. Concert, 3. Satz), *Ernst* (Mehrstimmige Studien, N^o 6), *Bazzini* (La Ronde des Lutins) etc. etc.

More detailed example of the use of double harmonics are to be found in Paganini (1st Concerto, 3rd movement), Ernst (Mehrstimmige Studien, N^o 6), Bazzini (La Ronde des Lutins) etc. etc.

Von der Grösse der musikalischen Intervalle.

Wir haben bisher die Höhe eines Tones nach Saitenlängen bestimmt, eine Methode, die schon dem Pythagoras (lebte etwa 500 v. Chr.) geläufig war und sich auch heute noch am besten zur Einführung in die Theorie des Klanges eignet. Da es aber nicht immer eine Saite ist, durch deren Anreissen, Anschlagen oder Anstreichen die Luft erschüttert wird, — bei der menschlichen Stimme und den Blasinstrumenten beispielsweise ist es eine in Schwingungen versetzte Luftsäule, — so wollen wir unsern folgenden Untersuchungen jenen Faktor zugrunde legen, der die Ursache jeder Art von Klangäusserung ist: das Schwingen der Luft.

Wird ein elastischer Körper durch die Einwirkung einer ihn in seiner Gleichgewichtslage störenden Kraft in Bewegung versetzt, so teilt sich diese der Luft mit und gelangt dadurch an unser Hörorgan. Eine solche Schallempfindung nennen wir „Klang“ im allgemeinen, wenn die Bewegung eine periodische war, d. h. wenn die Schwingungen der Luft sich innerhalb ganz kleiner Zeiträume in regelmäßiger Folge wiederholen; wir nennen sie „Ton“ im besonderen, wenn wir sie auf ihre musikalische Brauchbarkeit hin ansehen, also die Höhe des Klanges bestimmen können. Die Höhe eines Tones hängt von der Schnelligkeit der Schwingungen ab, die ihn hervorbringen. Nach der „Pariser Stimmung“ macht das eingestrichene *a* (die leere A-Seite auf der Geige oder Bratsche) 435 Doppel- oder 870 einfache Schwingungen in der Sekunde. Unter Doppelschwingung versteht man das einmalige Hin- und Hergehen einer Bewegung; in Frankreich wird meist nach einfachen Schwingungen gerechnet.

Ein flüchtiger Blick über das Griffbrett beim Anstreichen der leeren Saiten belehrt uns zwar ohne weiteres, daß hierbei die tiefen Saiten langsamer schwingen als die höheren; die Ordnung aber, nach der sich diese Erscheinung vollzieht, ist damit noch nicht bestimmt. Sie wird am besten auf einer sogenannten „Sirene“ veranschaulicht. Diese besteht aus einer kreisrunden Scheibe beliebigen Materials, die sich um ihren Mittelpunkt drehen läßt. Um diesen Mittelpunkt herum sind in eingeschriebenen Kreisen und in gleicher Entfernung voneinander eine Menge von Löchern derartig gruppiert, daß beispielsweise der innerste Kreis 40, der zweite 50, der dritte 60 und der äußerste 80 Löcher aufweist. Versetzen wir nun die Scheibe in Drehung und richten gleichzeitig einen anhaltenden Luftstrom auf einen dieser konzentrischen Kreise, so wird der Luftstrom so viele Male unter-

Of the Size of the Musical Interval.

Until now we have been determining the pitch of a note in string-lengths (Saitenlängen), a method familiar to Pythagoras some 500 years B. C., and which is even to-day the best introduction to the theory of sound. But as it is not only through the plucking, striking, or bowing of strings that sound waves are produced in the air — for instance, with the human voice and with wind instruments it is a displaced column of air which is brought into vibration — we will base the following investigations on that factor which is the origin of every kind of sound utterance, namely, the vibration of the air.

*If an elastic body is brought into motion by the action on its equilibrium of some disturbing element, this action is communicated to the air, whence it reaches our organ of hearing. The general term for this sensation of resonance is “sound” if the movement is periodic, that is, if the vibrations of the air repeat themselves in regular succession in a very small space of time; the particular term “note” is used if, considering it from the point of view of its utility in music, we can determine the pitch of the sound. The pitch of a note depends upon the rapidity of the vibrations by which it is produced. According to “French” pitch the note *A* (the open string of the violin or the viola) performs 435 double, or 870 single vibrations per second. By double vibrations we understand the outward and inward movement of a pulsation counted as one. The French reckon chiefly by single vibrations. A casual glance at the fingerboard when we draw the bow across the strings, at once shows us that the lower strings vibrate more slowly than the higher ones; the law, however, which governs this spectacle is not so obvious. It is best illustrated by a so-called “sirene”. This is composed of a circular disk of suitable material which revolves round its own centre. Round this central point in registered circles and at equal distances from one another, are a number of holes grouped in such a way that the innermost circle, for example, exhibits 40 holes, the second 50, the third 60, and the outermost 80. If we now cause the disk to revolve, and allow a continued current of air to be directed upon one of the concentric circles, we find that this current is intercepted as many times as the circle has holes. If, for instance, the current is allowed to play on all four circles, and the disk makes ten revolutions per second, we find that during that period of time the innermost circle will create 400 interruptions in the current of air, the second 500, the third 600, and the outermost circle 800. And what is the result of this proceeding? We are surprised by the sound of a major chord in absolutely perfect tune. The innermost circle yields the fundamental note, the next larger the major*

brochen, als der betreffende Kreis Löcher hat. Macht hierbei die Scheibe selbst z. B. 10 Umdrehungen in der Sekunde, so ergeben sich während dieses Zeitraumes im innersten Kreise 400, im zweiten 500, im dritten 600 und im äußersten 800 Unterbrechungen des Luftstromes. Und das Resultat des Vorganges? Wir werden durch das Erklängen eines vollkommen reinen Dur-Akkordes überrascht! Der innerste Kreis gibt den Grundton an, der nächstgrößere die große Terz, der folgende die reine Quinte und der äußerste die Oktave. Reduzieren wir die Verhältnisse der Zahlen 400, 500, 600 und 800 auf ihre kleinsten Werte, so erhalten wir die leicht zu übersehenden Proportionen 4:5:6:8.

Wir entnehmen unserem Experiment also nicht bloß die allgemeine Lehre, daß, je mehr Schwingungen innerhalb eines gegebenen Zeitraumes hin- und hergehen, ein um so höherer Ton zum Vorschein kommt; wir erkennen auch die gesetzmäßige Anordnung des Phänomens. Nach Schwingungen berechnet ist demnach das Verhältnis eines Tones zu seiner Oktave wie 4:8 oder 1:2; das Verhältnis zu seiner Quinte wie 4:6 oder 2:3; zur Quarte wie 6:8 oder 3:4; zur großen Terz wie 4:5 und zur kleinen Terz wie 5:6. Was demjenigen, der unseren bisherigen Untersuchungen mit Aufmerksamkeit und Verständnis gefolgt ist, sofort in die Augen springen wird, das sind die merkwürdigen Beziehungen, die zwischen der Höhe eines Klanges und der Saitenlänge einerseits und zwischen seiner Schwingungszahl andererseits stattfinden. Während nach Saitenlängen gemessen das Verhältnis eines Tones zu seiner Oktave wie 2:1 ist, zeigt uns die Menge der Schwingungen das umgekehrte Bild, nämlich 1:2. Die Quinte liefert die Verhältnisse 3:2 und 2:3, die Quarte 4:3 und 3:4, die große Terz 5:4 und 4:5, die kleine Terz 6:5 und 5:6. Die Höhe eines Klanges steht also zu der Anzahl seiner Schwingungen im geraden, zu seiner Saitenlänge im umgekehrten Verhältnis.

Auf Grund dieser Verhältnisse, die aus der natürlichen Teilung der Saite und den Beziehungen der einzelnen Töne des Dreiklangs untereinander hervorgegangen sind, ist es nun ein leichtes, die sogen. natürliche harmonische Durtonleiter durch Zahlen darzustellen und damit die Einsicht in die Größe ihrer Stufen zu gewinnen. Um bei diesem Geschäft schlecht zu übersehenden Brüchen auszuweichen, wollen wir annehmen, daß der Grundton irgend einer beliebigen Durtonleiter 24 Schwingungen in der Sekunde macht. Damit ist zugleich ausgesprochen, daß wir es hier nicht mit den absoluten Höhen der Klänge zu tun haben, sondern nur mit ihren Relationen zueinander. Dem Schwingungsver-

third, and the remaining circles the perfect fifth and the octave. If we reduce the numbers 400, 500, 600, and 800 to their lowest terms, we obtain at a glance the easily understood proportions 4:5:6:8.

Thus from the above experiment we can deduce not only the general doctrine that the greater the number of vibrations occurring in a given time, the higher is the pitch of the note produced; but we may also recognize the working of the phenomenon according to natural laws. Reckoned by vibrations the relation of a note to its octave is thus as 4:8 or 1:2; its relation to the perfect fifth as 4:6 or 2:3; to its fourth as 6:8 or 3:4; to its major third as 4:5, and to its minor third as 5:6. What must at once occur to any one who has attentively and intelligently followed our investigations so far, is the extraordinary relation which exists between the pitch of a sound and the length of a string on the one hand, and the number of its vibrations on the other. Measured in string-lengths the relation of a note to its octave is as 2:1, while the number of its vibrations gives us the reversed side of the picture, namely, 1:2. The fifth produces the ratios 3:2 and 2:3, the fourth, 4:3 and 3:4, the major third 5:4 and 4:5, and the minor third 6:5 and 5:6. The pitch of a sound, therefore, is in direct proportion to the number of its vibrations, and in inverse proportion to its string-length.

Having ascertained these proportions, which arise from the natural division of the string and the relations to each other of the individual notes of the triad, it is now easy to represent the so-called harmonic major scale by numbers, and gain thereby an insight into the size of its degrees. In order to avoid inconvenient fractions we will assume that the fundamental note vibrates 24 times in the second. In so doing we wish it to be understood that we have here nothing to do with the absolute pitch of sounds, but only with their relations to one another. Corresponding with the ratio of vibrations 1:2, the octave of the fundamental note would thus vibrate 48 times, the major third (4:5) 30 times, and the perfect fifth (2:3) 36 times. In C major the fundamental C would answer to the number 24, E to the

hältnis 1:2 entsprechend wird demnach die Oktave des Grundtones 48, die große Terz (4:5) 30 und die reine Quinte (2:3) 36 Schwingungen machen. In Cdur ergäbe das für den Grundton c die Zahl 24, für e die Zahl 30, für g die Zahl 36 und für die Oktave von c die Zahl 48. Vergleichen wir bei dieser Aufstellung die Zahlen 30 und 36, so können wir mit Befriedigung konstatieren, daß diese dem Verhältnis (5:6) der kleinen Terz entsprechen, gerade so wie die Zahlen 36 und 48 sich mit den Proportionen (3:4) der reinen Quarte decken.

Fassen wir nun die Dominante von c, also den Ton g = 36 als Grundton auf, so muß dem Verhältnis der großen Terz (4:5) entsprechend der Ton h 45, der Ton d' als die Quinte (2:3) von g 54 Schwingungen machen. Versetzen wir dieses d' eine Oktave tiefer, was einer Division von 54 durch 2 gleichkommt, so erhalten wir für die große Sekunde der Durtonleiter die Schwingungszahl 27. Die uns noch fehlenden Töne f und a der Cdur-Skala berechnen wir, indem wir von c' einen Durdreiklang, den der Unterdominante, von oben herab konstruieren, was die Zahlen 32 für f und 40 für a ergibt. Das Resultat unserer Untersuchungen stellen wir in der folgenden Übersicht zusammen:

c	d	e	f	g	a	h	c'	(d')
24	27	30	32	36	40	45	48	54

Sehen wir uns nun die einzelnen Stufen der Tonleiter auf ihre Größe hin an. Auf den ersten Blick möchte es scheinen, daß das Verhältnis des Tones c zu seiner Sekunde d gleich ist dem Verhältnis des Tones d zur Sekunde e, da sowohl die Differenz zwischen 24 und 27 wie die zwischen 27 und 30 gleich der Zahl 3 ist. Das wäre aber ein Trugschluß; denn nicht die Differenz der Schwingungszahlen, sondern ihr Verhältnis zueinander entscheidet über die Größe des betreffenden Intervalls*). Da aber das Verhältnis 24:27 = 8:9 ist, das von 27:30 dagegen = 9:10, so er-

number 30, G to the number 36, and the octave to the number 48. If in this arrangement we compare the numbers 30 and 36, we can prove to our satisfaction that their relation to each other answers to that (5:6) of the minor third, even as the numbers 36 and 48 agree with the proportions (3:4) of the perfect fourth.

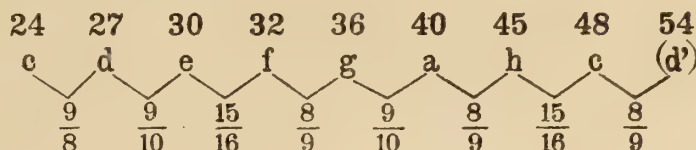
If we now take the dominant of C, the note G—36, as the fundamental note, the note B, its major third, must make 45 vibrations, and the note D', its fifth, must make 54, for $36:45 = 4:5$, and $36:54 = 2:3$. If we place this D' an octave lower, which would equal a division of 54 by 2, we obtain 27 as the number of vibrations for the major second of the major scale. The missing notes F and A of the C major scale may be supplied by constructing a major triad, that of the subdominant from C' downwards, which will give the numbers 32 for F and 40 for A. We can now bring together the result of our investigations in the following synopsis:

Let us now consider the individual degrees of the scale from the point of view of their size. At the first glance it would seem as if the relation of the note C to its second D were the same as that of the note D to its second E, inasmuch as the numerical difference is the same between 24 and 27, as it is between 27 and 30, namely 3. That, however, would be a false conclusion, for it is not the difference in the number of the vibrations which decides the degree of the interval in question, but their proportion to one another.*) As, however, the ratio $24:27 = 8:9$, that of $27:30$ on the contrary equals $9:10$, we are enabled to see that the degrees of the second C—D

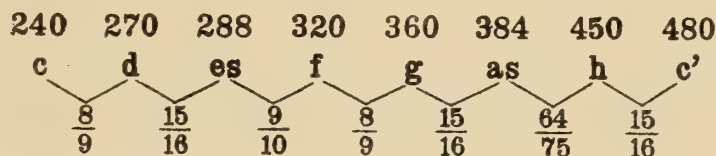
*) A. Jonquière in seinem „Grundriß der musikalischen Akustik“ erläutert diesen Satz folgendermaßen: „Wenn eine Stadt von unserem Wohnort 1000 Kilometer entfernt ist, eine andere dagegen 1005, so wird die Differenz von 5 Kilometern uns im Vergleich zu der Entfernung von 1000 Kilometern als so klein erscheinen, daß wir geneigt und berechtigt sein werden zu sagen, die beiden Städte seien gleichweit von uns entfernt. Ist dagegen eine Stadt 5, die andere 10 Kilometer von uns entfernt, so spielt die Differenz von 5 Kilometern in diesem Falle eine weit bedeutendere Rolle; jetzt sind die beiden Städte nicht mehr nahezu gleich weit von uns entfernt, sondern die eine ist doppelt so weit als die andere. — Ganz ebenso verhält es sich im Gebiete der Töne. Zwei Töne von 3000 und 3010 Schwingungen in der Sekunde sind so nahezu gleich hoch, daß nur ein geübtes Ohr bei ausdrücklich darauf gerichteter Aufmerksamkeit die beiden Töne voneinander unterscheiden wird. Haben wir dagegen zwei Töne von 80 und 90 Schwingungen, so ist ihr musikalischer Intervall trotz der gleichen Differenz von 10 Schwingungen so groß, daß Jedermann die Töne ohne weiteres als wesentlich voneinander verschieden empfinden wird.“

*) In his „Outline of Musical Acoustic“ A. Jonquière illustrates this passage in the following words: „If a town were situated at a distance of 1000 miles from our place of residence, and another town at a distance of 1005 miles, the difference of five miles in proportion to that of a thousand would appear so small that we should be justified in saying that the two towns lay at an equal distance from us. But if a town lay 5 miles from us, and another town 10 miles, the difference of five miles in this case would play a much more important part; here the two towns are no longer at almost the same distance, but the one is twice as far off as the other. Two notes of 3000 and 3010 vibrations per second are of so nearly the same pitch that only an experienced ear can detect the variation by bringing concentrated attention to bear on the two sounds. If, however, we have two notes of 80 and 90 vibrations, the difference of their musical interval is so great in spite of the equivalent difference of 10 vibrations, that it becomes at once palpable to the ordinary ear.“

gibt sich daraus, daß die Sekundenschritte c—d und d—e erheblich voneinander abweichen. Wir nennen c—d einen großen, d—e einen kleinen Ganzton. Große Ganztöne liefern ferner die Verhältnisse 32:36 und 40:45, während die Proportion 36:40 einem kleinen Ganzton gleich ist. Die beiden diatonischen Halbtonstufen (kleine Sekunden) von e zu f und h zu c erweisen sich als gleich groß, da sowohl 30:32 wie 45:48 das Verhältnis 15:16 ergeben.



Berechnen wir nun noch den Unterschied zwischen der Tonhöhe einer großen (4:5) und einer kleinen (5:6) Terz, so erhalten wir das Verhältnis $\frac{4}{5}:\frac{5}{6} = 24:25$ oder den sogen. chromatischen Halbton und sind damit imstande, sämtliche in der Dur- und Molltonleiter vorkommenden Intervalle durch Zahlenverhältnisse auszudrücken. Vorher aber wollen wir noch die harmonische Molltonleiter durch ihre relativen Schwingungszahlen darstellen und hierbei zur Vermeidung von Brüchen den Grundton = 240 annehmen:



Als Endergebnis unserer Untersuchungen können wir nun die folgende Tabelle aufstellen:

Konsonanzen:

- 1 : 2 = Oktave.
- 2 : 3 = reine Quinte.
- 3 : 4 = reine Quarte.
- 4 : 5 = große Terz.
- 5 : 6 = kleine Terz.
- 5 : 8 = kleine Sexte.
- 3 : 5 = große Sexte.

Dissonanzen:

- 21 : 25 = chromatischer Halbton.
- 15 : 16 = diatonischer Halbton.
- 9 : 10 = kleiner Ganzton.
- 8 : 9 = großer Ganzton.
- 64 : 75 = übermäßige Sekunde.
- 32 : 45 = übermäßige Quarte (Tritonus).
- 45 : 64 = verminderte Quinte.
- 16 : 25 = übermäßige Quinte.
- 75 : 128 = verminderte Septime.
- 5 : 9 = kleine Septime (als Umkehrung des kleinen Ganztones).

and D—E differ considerably from one another. We call C—D a major whole-tone (großen Ganzton) and D—E a minor whole-tone (kleinen Ganzton). Furthermore, major whole-tones yield the ratio 32:36 and 40:45; while the proportion 36:40 is equal to a minor whole-tone. The two diatonic semitone degrees (minor seconds) from E to F and from B to C prove to be of equal dimensions because 30:32 as well as 45:48 give the ratio 15:16.

If we calculate the difference between the pitch of a major third (4:5) and a minor third (5:6), we obtain the ratio $\frac{4}{5}:\frac{5}{6}$, which equals 24:25, or the so-called chromatic semitone, and are therefore in a position to express all intervals occurring in the major and minor scales by numerical proportions. We will first of all, however, represent the harmonic minor scale by the relative numbers of its vibrations, and in order to avoid fractions will accept the fundamental note as equal to 240.

We can now synthesize the result of our examination in the following table.

Consonants:

- 1 : 2 = octave.
- 2 : 3 = perfect fifth.
- 3 : 4 = perfect fourth.
- 4 : 5 = major third.
- 5 : 6 = minor third.
- 5 : 8 = minor sixth.
- 3 : 5 = major sixth.

Dissonants:

- 24 : 25 = chromatic semitone.
- 15 : 16 = diatonic semitone.
- 9 : 10 = minor whole-tone (kleiner Ganzton).
- 8 : 9 = major whole-tone (großer Ganzton).
- 64 : 75 = augmented second.
- 32 : 45 = augmented fourth (Tritone).
- 45 : 64 = diminished fifth.
- 16 : 25 = augmented fifth.
- 75 : 128 = diminished seventh.
- 5 : 9 = minor seventh (as inversion of minor whole-tone).

9 : 16 = kleine Septime (als Umkehrung des großen Ganztones).

8 : 15 = große Septime.

80 : 81 = syntonisches Komma oder Differenz des großen und kleinen Ganztones.

9 : 16 = *minor seventh (as inversion of major whole-tone).*

8 : 15 = *major seventh.*

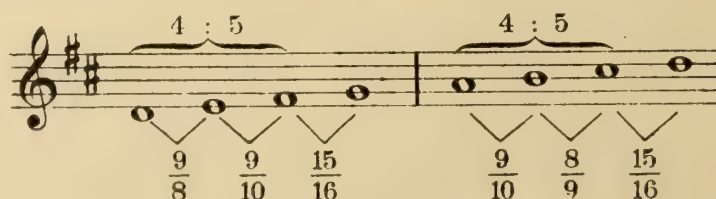
80 : 81 = *syntonic comma, or difference in the major and minor whole-tone.*

Unsere Aufgabe wird nun darin bestehen, aus der gewonnenen theoretischen Einsicht in das Wesen der natürlichen Tonleitern die praktischen Konsequenzen zu ziehen. Das setzt zunächst eine richtige, vom Ohr zu bestätigende Vorstellung von der Größe des syntonischen Kommas d. i. dem Unterschiede zwischen einem großen und einem kleinen Ganzton voraus. Dieses kleine Intervall kommt uns am deutlichsten zum Bewußtsein, wenn wir auf einer tadellos gestimmten Geige den Ton e' auf der D-Saite in der ersten Lage vollkommen rein zur G-Saite greifen, also eine große Sexte intonieren. Lassen wir nun das auf diese Weise eingestimmte e im Verein mit der leeren A-Saite erklingen, so wird jedes musikalische Ohr sofort erkennen, daß für eine zu erwartende reine Quarte entweder der Ton e zu tief gegriffen wurde oder die A-Saite zu hoch eingestimmt ist. Umgekehrt: streichen wir ein zur leeren A-Saite vollkommen rein intoniertes e zur leeren G-Saite an, so wird sich der gegriffene Ton wieder als zu hoch erweisen. Das heißt nichts anderes, als daß wir zur richtigen Intonation der Sexte g—e auf der D-Saite einen kleinen, zur Intonation der reinen Quarte e—a dagegen einen großen Ganzton greifen müssen. Dieser Streckenunterschied, der auf normal mensurierten Geigen, von der leeren Saite aus gemessen, nahezu einen halben Zentimeter beträgt, ist das gesuchte syntonische Komma.

Die Bekanntschaft mit diesem merkwürdigen Intervall gibt uns Gelegenheit, hier das im ersten Band auf Seite 9 in der Fußnote gegebene Versprechen einzulösen und die tatsächliche Verschiedenheit der beiden Tetrachorde zu erörtern, aus denen eine Durtonleiter zusammengesetzt ist. Da eine Durskala genau so konstruiert ist wie die andere, so können wir die für jede Durtonleiter gewonnenen Verhältniszahlen ohne weiteres auf D dur anwenden:

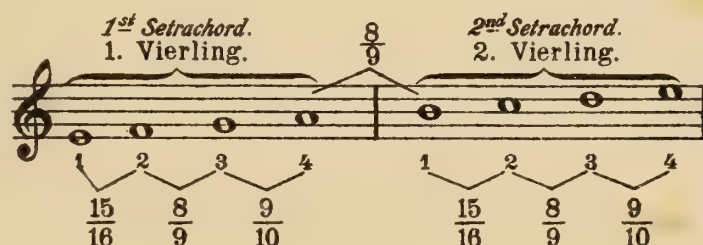
Our aim must now be to draw practical results from the theoretical insight which we have gained through our researches into the construction of natural scales. We must first of all assume that the student's ear is capable of forming a correct representation of the size of the syntonic comma; that is, of the difference between a major and a minor whole-tone. We become most distinctly conscious of this little interval if, on a perfectly tuned violin, we sound the note E absolutely in tune on the D string in the first position, in conjunction with the open G string, playing thereby a major sixth. Let us now sound the E, which we have thus tuned, in conjunction with the open A string, and every musical ear will at once recognize that for a perfect fourth either the note E is stopped too low or the A string is tuned too high. Reversing the process, if we play the E in perfect tune with the open A string, then play it with the open G string, the stopped note will prove to be too high. This means, practically, that in order to secure the correct intonation of the sixth G—E, we must stop a minor whole-tone (kleiner Ganzton), and for the correct intonation of the perfect fourth E—A, a major whole-tone (großer Ganzton). This difference in stopping, measured from the open string on a violin of normal size, amounts to about one half of a centimetre and constitutes the desired syntonic comma.

Acquaintance with this peculiar interval gives us here an opportunity to fulfil the promise made in the footnote on page 9 of Book I., namely, to explain the actual difference existing between the two tetrachords from which the major scale is formed. As the construction of one major scale is exactly like that of another, we can without further consideration apply to the D major scale the proportional numbers at which we have already arrived.

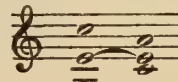


(Berechnung: $\frac{8}{9} \times \frac{9}{10} = \frac{72}{90} = \frac{4}{5}$)

Wir entnehmen dieser Aufstellung zwar, daß die der leeren D- und A-Saite folgenden Terzen fis und cis dem Verhältnis 4:5 entsprechen, mithin gleich groß sind, wenn sie unmittelbar auf die betr. leere Saite bezogen werden; füllen wir aber ihre Intervalle durch die Sekundenschritte der Tonart aus, so ergibt sich trotz ihrer äußerlichen Gleichheit eine innerliche Verschiedenheit in der Anordnung. Während die Terz d-fis von einem großen Ganzton gebildet wird, auf den ein kleiner folgt, ist die Zusammensetzung der Terz a-cis umgekehrt: auf einen kleinen Ganzton folgt ein großer. Bei strenger harmonischer Intonation der D dur-Tonleiter wird demnach der erste Finger auf der A-Saite um den Streckenunterschied des syntonischen Kommas tiefer aufsetzen müssen als auf der D-Saite; dafür aber wird zwischen dem 1. und 2. Finger ein großer Ganzton zu greifen sein, um die Leittonwirkung des cis in D dur zu sichern. Was wir nun in D dur festgestellt haben, gilt nicht nur für alle übrigen Durtonarten, sondern auch für die melodische Mollskala: von der 5. zur 6. Stufe ist ein kleiner, von der 6. zur 7. Stufe dagegen ein großer Ganzton. Absolut gleiche Tetrachorde weist nur die sogenannte phrygische Oktavgattung auf:



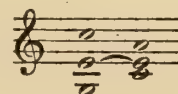
Das syntonische Komma spielt besonders beim unbegleiteten mehrgriffigen Spiel eine so wichtige Rolle, daß es angezeigt ist, seine Eigentümlichkeiten näher zu beleuchten. Nehmen

wir die Akkordfolge , die durch den

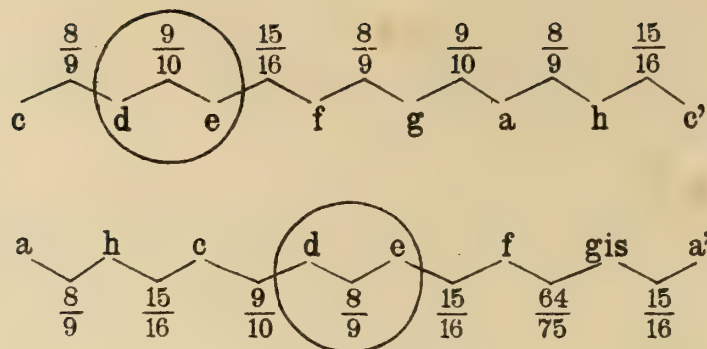
gemeinschaftlichen Ton e aufs engste verbunden scheint, zum Ausgang unserer Untersuchung. Um diese beiden Dreiklänge, zunächst jeden für sich, ganz rein zu spielen, werden sich die zwei zu greifenden Töne nach der jeweiligen leeren Saite richten müssen, die in dem betr. Akkord vorkommt. Im ersten Dreiklang werden wir also das e nach der G-Saite, im zweiten nach der A-Saite einstimmen. Ein flüchtiger Blick auf die nachstehenden Zahlenverhältnisse der Tonleitern belehrt uns aber ohne weiteres, daß wir in C dur den Ton e als kleinen, in A moll dagegen als großen Ganzton von der leeren D-Saite aus abzumessen haben, wenn jeder Akkord für sich rein erklingen soll.

We admit indeed the fact that the thirds of the open D and A strings, F sharp and D sharp, corresponding to the ratio 4:5, are of equal dimensions when they are brought into direct relation with the open strings in question; but if we fill up these intervals with the degrees of the second of the scale, we find an internal difference in their arrangement, in spite of their external equality. For while the construction of the third D—F sharp consists of a major whole-tone, followed by a minor whole-tone, that of the third A—C sharp is the reverse; because a minor whole-tone is here followed by a major whole-tone. The strict intonation of the D major scale will therefore necessitate the placing of the first finger slightly lower on the A string than on the D string, in order to account for the difference of the syntonic comma; to compensate for this, however, a greater whole-tone must be taken between the first and second fingers so as to ensure the leading-note effect of C sharp in D major. What we have now confirmed in D major applies not only to all other major scales, but also to the melodic minor scales; from the fifth to the sixth degree is a minor whole-tone, from the sixth to the seventh on the contrary is a major whole-tone. Tetrachords of absolute equality are only to be found in the so-called Phrygian mode.

The syntonic comma plays so important a part in unaccompanied playing, where much double stopping occurs, that it seems advisable to throw some light on its peculiarities. Let us take the following succession of chords.



These, by reason of the note E, seem to be closely connected with one another, and will form the beginning of our investigations. In order to play these two chords (at first singly) in perfect tune, the two stopped notes must be adjusted to the open strings which respectively occur in the chords in question. In the first triad the E must agree with the G string, in the second with the A string. A casual glance at the following numerical proportions of the scale shows us without further inquiry that if each chord is to be played in perfect tune, the note E must be measured from the open D string as a minor whole-tone in C major, and as a major whole-tone in A minor.



Das schließt natürlich das Liegenbleiben des ersten Fingers aus, der vielmehr nach der Ausführung des Cdur-Dreiklangs um ein syntonisches Komma hinaufrücken muß, um der Reinheit der Amoll-Harmonie gerecht zu werden.

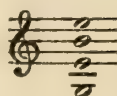
Dieses Nachgleiten des Zeigefingers wäre gegenstandslos, wenn wir die A-Saite um ein syntonisches Komma tiefer eingestimmt hätten, wie es die Zahlenverhältnisse der natürlichen Tonleiter eigentlich verlangen:

This of course excludes the fixing of the first finger, that is, it should not be allowed to remain in the same place in both chords; in point of fact it must be moved up a syntonic comma after the C major chord has been taken, in order to ensure the purity of the A minor harmonies.

This adjustment of the first finger would be unnecessary if the A string were tuned a syntonic comma lower, as the numerical proportions of the natural scale really demand that it should be:

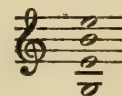
24	27	30	32	36	40	45	48
c	d	e	f	g	a	h	c'

(Die beiden Bogen von $d = 27$ zu $a = 40$ veranschaulichen uns, daß die natürliche Quinte $d-a$ dem Verhältnis von 2:3 nicht entspricht, d. h. nicht ganz rein, sondern um das syntonische Komma zu klein ist.) Da aber die musikalische Praxis, vor allem die Instrumentalmusik, den Gebrauch solcher unreinen Quinten nicht kennt, so sind wir häufig gezwungen zu „temperieren“. Darunter versteht man ein Ausgleichsverfahren zwischen den natürlichen Größenverhältnissen mancher Intervalle, das sich in seiner Anwendung auf die Geige am besten durch die Ausführung des

Akkordes  veranschaulichen läßt. Into-

nieren wir nämlich die Quinte $e-h$ dieses Akkordes vollkommen rein zur leeren G-Saite, so erweisen sich die beiden Töne derselben als zu tief, sobald die leere E-Saite hinzutritt; greifen wir umgekehrt die Quinte $e-h$ vollkommen rein zur leeren E-Saite, so finden wir ihre Töne zu hoch zum leeren G. Um nun eine wenigstens annähernd reine Intonation des fraglichen Akkordes zu erreichen, halbieren wir das den Übelstand verursachende syntonische Komma in der Weise, daß wir auf der D- und A-Saite weder einen großen noch einen kleinen Ganzton greifen, sondern ein Mittelding zwischen beiden. Das bewirkt eine solche Annäherung an die natürlichen Verhältnisse der großen Sexte (zum

The two slurs, from $D = 27$ to $A = 40$, indicate that the natural fifth $D-A$ does not answer to the ratio 2:3; that is to say that it is not in perfect tune, but is a syntonic comma too flat. As, however, practical musical art, especially instrumental, does not recognize the use of these imperfectly tuned fifths, we are often obliged to adopt temperament. By this we understand a system of equalizations (Ausgleichsverfahren) between the natural proportions of some of the intervals; this is best illustrated in its application to the violin by the playing of the chord.



If we play the fifth of this chord, $E-B$, in perfect tune with the open G string, the pitch of the two notes proves to be too low as soon as it is brought into conjunction with the open E string; if on the other hand we execute the same fifth in perfect tune with the open E string, we find that the pitch of both notes is too high to agree with the open G string. So now, in order to obtain at least something towards purity of intonation in the chord in question we must divide the syntonic comma — the cause of all the trouble — in such a way, that the stopping of the notes on the D and A strings produces neither a major nor a minor whole-tone, but something lying between the two. This effects such a near approach to the natural proportions of the major sixth (to the open G string) and the perfect fourth (to

leeren G) und der reinen Quarte (zum leeren E), daß nur ein sehr scharfes und speziell darauf hinhorchendes Ohr an der Internation eines derartig ausgeführten Akkordes Anstoß nehmen dürfte.

Dieser Kompromiß, in der musikalischen Fachsprache die „Temperatur“ genannt, ist nicht nur ein Notbehelf in Fällen wie dem soeben angeführten, sondern ein Auskunftsmittel, dem wir zum großen Teil den Aufschwung der Instrumentalmusik in den letzten Jahrhunderten zu verdanken haben. Von außerordentlicher Tragweite hat sich eine besondere Art der Temperatur bei den Tasteninstrumenten, dem Klavier und der Orgel, erwiesen. Bei diesen wird das Ausgleichsverfahren auf Grund folgender Überlegung herbeigeführt:

Gehen wir von einem beliebigen Ton der Kontra-Oktave 12 Quintenschritte aufwärts, so kommen wir zu einem Ton, der um das Intervall 73:74 höher ist als ein solcher, den wir durch das Aneinanderreihen von 7 Oktaven von jenem Ton der Kontra-Oktave aus erreichen. Dieser Überschuß, das pythagoräische Komma genannt, ist um ein Geringes größer als das syntonische Komma, wie die Vergleichung der Bruchwerte $\frac{73}{74}$ und $\frac{80}{81}$ darlegt. Teilen wir nun das pythagoräische Komma in 12 Teile, so erhalten wir ein hart an der Grenze des Unterscheidungsvermögens liegendes Intervall, das, auf die 12 chromatischen Stufen einer Oktave verteilt, die sogenannte „gleichschwebende Temperatur“ ermöglicht. Das Wesen derselben spricht sich hauptsächlich durch den Wegfall der Unterschiede zwischen chromatisch erhöhten und vertieften Tönen im allgemeinen (des = cis, ges = fis usw.) aus, wie jeder Unterscheidung zwischen diatonischen und chromatischen Halbtonstufen (h—c = h—his = ces—c usw.) im besondern. Mit Ausnahme der Oktaven ist auch auf dem bestgestimmten Tasteninstrument kein Intervall ganz rein im akustischen Sinne, sondern je nach den Bedürfnissen der gleichschwebenden Temperatur soweit zurechtgestutzt, daß es mit leidlicher Genauigkeit im Zwölfstufen-System Platz findet. So sind beispielsweise alle großen Terzen auf dem Klavier und der Orgel im Vergleich zum natürlich-harmonischen System zu groß, die kleinen zu klein. Überflüssig zu sagen, daß auch die Umkehrungen dieser Intervalle, die kleine und die große Sexte, von diesem Ausgleichsverfahren in Mitleidenschaft gezogen werden. — Es tritt nun an uns die Frage heran: Wie sollen wir auf der Violine beim Zusammenspiel mit dem Klavier oder der Orgel intonieren? Die Antwort darauf ist in der Frage selbst schon enthalten. Da es sich um ein Zusammenspiel handelt und die betreffenden Tasteninstrumente hinsichtlich der Intonation keine Bewegungsfreiheit besitzen, so werden wir uns in ebenso

the open E string) that only a very sharp and attentive ear could take exception to the chord thus executed.

This compromise, termed "temperament" in technical musical language, is not only a make-shift for such cases as the above; it is an expedient for which we have to thank chiefly the development of instrumental music during the last few centuries. A peculiar kind of temperament has become universal among the keyed instruments, the piano and organ. With these the equalization has been arrived at by reason of the following considerations. If from a given note of the contra-octave we proceed by twelve quint degrees upwards, we arrive at a note which is higher by the interval 73:74 than that which we should obtain by moving up seven consecutive octaves from the same note in contra-octave. This remnant, called the Pythagorean comma, is a trifle larger than the syntonic comma, as is demonstrated by a comparison of the value of the fractions $\frac{73}{74}$ and $\frac{80}{81}$. If we divide the Pythagorean comma into twelve parts we obtain an almost indistinguishable interval which, distributed over the twelve chromatic degrees of an octave, renders feasible the so-called "equal temperament". The effect of this is chiefly apparent in the disappearance of the difference between chromatically raised and lowered notes in general (D flat — C sharp, G flat — F sharp etc.), and of every distinction between diatonic and chromatic semitones in particular (B—C, B—B sharp, C flat — C etc.). On even the best tuned keyed instrument there is no interval quite perfectly in tune in an acoustic sense except the octave; according to the requirements of equal temperament the matter is so arranged that a tolerable accuracy in the scale of the twelve degrees is the result. For instance, all major thirds on the piano are too large, all minor ones too small. It is superfluous to say that the inversions of these intervals, the major and minor sixths, are similarly affected by this equalization.

The question now presents itself, what intonation are we to adopt on the violin when playing in conjunction with the piano or organ? The answer is contained in the question. As the matter is one of playing in conjunction with another instrument, and as the keyed instruments in question possess no mobility in regard to intonation, we must accommodate ourselves to the tempered tone-ladder of twelve degrees in as many cases

vielen Fällen der zwölfstufigen, gleichschwebenden Temperatur jener Instrumente anbequemen müssen, als uns Möglichkeiten zur Betätigung einer charakteristischen, harmonischen und melodischen Intonation übrigbleiben. Was unter „harmonischer Intonation“ zu verstehen ist, dürfte nach den Ausführungen über die Teilung der Saite und über die natürliche Größe der Intervalle nicht mehr zweifelhaft sein. Wenden wir uns daher der Erörterung der melodischen Intonation zu.

Unter „Melodie“ versteht man zunächst jene Art des Verlaufes einer einzelnen Stimme, die in leichtfaßlichen Intervallen von Ton zu Ton fortschreitet. Daß eine solche Fortschreitung erst dann eine wirkliche Melodie ist, wenn sie auf harmonischer Grundlage aufgebaut und nach metrischen Gesetzen geordnet ist, tut unserer oben aufgestellten, allgemeinen Definition keinen Eintrag. Eine Melodie ist um so „sangbarer“, je weniger sie sich in schwer zu treffenden Sprüngen bewegt, d. h. je mehr sie sich an die Stufen der Tonleiter hält. Die Art einer Tonleiter aber wird in erster Linie durch die Lage ihrer halben Töne bestimmt. In der Dur-Skala befinden sich die halben Töne zwischen der 3. und 4. und zwischen der 7. und 8. Stufe; in der harmonischen Molltonleiter z. B. liegen sie zwischen der 2. und 3., der 5. und 6. und zwischen der 7. und 8. Stufe, während wir sie in der phrygischen Tonart (e f g a h c d e) von der 1. zur 2. und von der 5. zur 6. Stufe antreffen usw. (Mannigfach verschieden ist die Lage der halben Töne auch bei den anderen Oktavgaatungen, und sie allein bestimmen das melodische Wesen der mittelalterlichen Kirchentonarten.)

Je mehr nun das Streben von Sängern und Streichern, die entweder gar nicht oder nur teilweise an eine feste Intonation gebunden sind, dahin geht, eine Tonart in ihrer Eigentümlichkeit zu charakterisieren, desto mehr Sorgfalt werden sie der Behandlung der Halbtonstufen widmen. Besonders lehrreich in dieser Hinsicht ist die Ausführung der harmonischen Molltonleiter (mit ihrem übermäßigen Sekundenschritt von der 6. zur 7. Stufe, der zu beiden Seiten von Halbtonstufen eingeschlossen ist) seitens solcher Musiker, die sich trotz der alles nivelierenden gleichschwebenden Temperatur noch ein so scharfes Ohr bewahrt haben, daß sie — ohne Übertreibung natürlich! — charakteristisch zu intonieren imstande sind. Diese werden, um die Eigenart der übermäßigen Sekunde zur Geltung zu bringen, geneigt sein, sowohl den Halbtonschritt von der 5. zur 6., wie insbesondere den von der 7. zur 8. Stufe wesentlich enger zu nehmen als unter gewöhnlichen Umständen. Dasselbe wird bei der Ausführung der verminderten Terz, der übermäßigen Sexte und

as it seems to us possible, by so doing, to obtain a characteristic harmonic and melodic intonation. A doubt can hardly exist as to what is meant by “harmonic intonation” after the investigations we have just made into the divisions of the string and the natural dimensions of the intervals: we will therefore turn to the discussion of “melodic intonation”.

By melody is understood the kind of course executed by a single voice as it moves in a succession of notes in easily grasped intervals. That such a succession of notes only becomes a real melody when it is built upon an harmonic basis and ordered according to metrical law, does not in any way contradict the popular definition of the term which we have just given. A melody is the more singable the less it moves in leaps that are difficult of execution; that is, the more it keeps to the degrees of the scale. The nature of a scale is defined entirely by the position of its semitones. In the major scale we find the semitones lying between the third and fourth, and the seventh and eighth degrees; in the harmonic minor scale they lie between the second and third, the fifth and sixth, and the seventh and eighth degrees; while in the Phrygian mode (E F G A B C D E) they occur between the first and second, and the fifth and sixth degrees. (The position of the semitones varies also in the other modes of the octave, and by them alone is the melodic character of mediæval church music governed.)

The more a singer or string-instrument player (being only partly or not at all tied to fixed intonation) desires to render the true character of a scale, the more care must he devote to the treatment of the semitones. Especially instructive in this respect is the harmonic minor scale (with its augmented second from the sixth to the seventh degrees, enclosed on each side by semitones), when performed by a musician who, in spite of the all levelling equalized temperament, has still preserved such keenness of ear that he is capable of using characteristic intonation. In order to render correctly the peculiar character of the augmented second, such a performer will be inclined to take the semitone from the fifth to the sixth degree, and especially that from the seventh to the eighth degree, considerably more closely than under ordinary circumstances. The same will be the case in regard to the diminished third, the augmented sixth, and the diminished seventh, intervals to which we can with good reason allude as both ascending and descending leading notes that demand resolution. If, as a matter of course, the melodic intonation in a succession of slow notes can be rendered characteristically only so far as it does not clash with the harmonies

der verminderten Septime der Fall sein, bei welchen Intervallen man mit Fug und Recht nicht nur von aufwärts strebenden, sondern auch von abwärts drückenden Leittönen sprechen kann, die sich nach der Auflösung sehnen. Darf selbstverständlich die melodische Intonation bei langsamen Tonfolgen nur soweit charakterisiert werden, als sie nicht in Widersprüche zu darunter oder darüber liegenden Harmonien gerät, so gestatten nicht nur, sondern verlangen vielmehr die Halbtonschritte in schnellen Tonleiterpassagen eine weit größere Abweichung von den natürlichen Zahlenverhältnissen der kleinen Sekunde zugunsten der Enggriffigkeit. Daß hierbei keine Drittel- oder gar Vierteltöne zum Vorschein kommen dürfen, bedarf wohl kaum einer besonderen Erinnerung!

lying above and below it, all the more do the semitone degrees in quick scale passages not only admit of, but in point of fact demand a far greater deviation from the natural ratio numbers of the minor second in favour of closeness of stopping (Enggriffigkeit). No special reminder should be required that a third, or even a fourth part of a note must in this case not occur.



Doppelgriffstudien in der ersten Lage.

Hub. Léonard hat in seiner „Gymnastique du Violoniste“ gleich zu Anfang den Satz aufgestellt: „Es ist besser gar nicht zu üben als auf schlechten Saiten!“ Ist dieser Rat an und für sich schon sehr beherzigenswert, weil auch ein gutes Instrument nur dann einen schönen Klang hergibt, wenn es mit guten Saiten bezogen ist und diese mit einem wohlbehaarten Bogen angestrichen werden, so ist er dem Schüler besonders eindringlich ans Herz zu legen, wenn er an das Studium von Doppelgriffen herantritt. Die Ausführung gut und rein klingender Doppelgriffe ist auch für einen gewandten Spieler eine nicht immer ganz leichte Aufgabe; um wieviel schwerer wird sie für den Anfänger zu lösen sein, der noch dazu mit schlechten Saiten zu kämpfen hat! Abgesehen von ihrer mühelosen Ansprache und ihrem guten Klang an sich, ist vorläufig wenigstens dafür Sorge zu tragen, daß die Saiten im Bereich der ersten Lage quintenreine Griffe ermöglichen. Mit dem Vordringen in die höheren Positionen werden sich immer steigende Ansprüche an die Quintenreinheit der Saiten von selbst ergeben, wenn anders man seine Zeit nicht mit aussichtslosen Versuchen vertrödeln will.

Unsere eigentlichen Doppelgriff-Studien leiten wir durch einige Vorübungen (No. 10 bis No. 22) ein, deren sorgfältige Ausführung hauptsächlich der Bildung des Gehörs und des Klangsinnes zugute kommen wird. Da von den beiden gleichzeitig anzustreichenden Tönen der eine zunächst immer durch eine leere Saite dargestellt wird, so muß, wenn hierbei ein falsch intoniertes Intervall zum Vorschein kommt, offenbar der greifende Finger an dem Übelstand schuld sein. Diesen zu beseitigen darf aber der Schüler nicht ins Ungewisse hinein experimentieren und mit dem betr. Finger so lange auf dem Griffbrett herumsuchen, bis die richtige Stelle für ihn gefunden ist, — er muß vielmehr seine Korrekturen entweder auf Grund einer vorausgegangenen Überlegung machen oder mit jener instinktiven Sicherheit des Gehörs, die sich des rechten Weges stets bewußt ist. Man rücke also einen an unrichtiger Stelle aufgesetzten Finger erst dann, wenn das Ohr die Art des Fehlers, ob zu hoch oder zu tief, mit zweifelloser Bestimmtheit erkannt hat.

Mit dem Reingreifen allein aber ist es bei den Doppelgriffen noch nicht getan; sie müssen auch gut klingen, d. h. sich stets zu schöner Klangeinheit vermählen. Diese wird dadurch erzielt, daß der Bogen beide Saiten immer mit

Study of Double Stopping in the First Position.

At the very beginning of his "Gymnastique du Violoniste" Hubert Léonard remarks that "it is better not to practise at all than to do so with bad strings". This assertion is well worth consideration, because a good tone cannot be obtained from even a fine instrument unless it is provided with good strings and played upon with a properly haired bow. Léonard's advice is especially recommended to the pupil when he approaches the study of double stopping. Double stopping in perfect tune is by no means an easy problem for even the experienced player to solve; how much more arduous must it then be for a beginner who in addition to other difficulties has to contend with bad strings. Care must be taken to see that the strings "speak" well, and that they admit of the fifths being stopped in perfect tune in the first position. As one proceeds to the higher positions the necessity for strings that can be perfectly tuned in fifths becomes ever more apparent; otherwise time will be wasted in useless attempts.

We will lead up to our proper studies in double stopping by a few preparatory exercises, the careful study of which will be found of value for the training of the ear and of the sense of sound. As the open string is used for one of the two notes played together in the above example, it is evident, should the interval sound out of tune, that the fault must lie with the finger used for the stopped note. In correcting this the pupil must not experiment in an undecided way by moving his finger about until the right spot is found; he must make the correction without hesitation, either of set purpose or with that instinctive certainty of ear which is always the surest guide. The position of the finger on the string must be altered only when the ear recognizes clearly the nature of the mistake, i. e. whether the note has been stopped too high or too low.

But even when purity of intonation has been obtained in double stopping the matter is by no means complete, for the two notes must also blend in a beautiful unity of tone. To this end the bow must be drawn across the strings with equal strength, that is, the amount of

der gleichen Stärke anstreicht, also bestrebt ist, das richtige dynamische Verhältnis zwischen ihnen herzustellen. Von dieser Vorschrift sind natürlich jene Fälle ausgenommen, bei denen es dem Komponisten um das Vorherrschen einer Stimme zu tun ist, die dann aber fast immer mit der Bezeichnung „ben marcato il canto“ oder einer ähnlich lautenden versehen sind.

Was nun die Ausführung drei- und vierstimmiger Akkorde anlangt, so sind die Ansichten darüber geteilt. Ch. de Bériot sagt in seiner „Méthode de Violon“: „Es ist ein für alle Instrumente gültiger Grundsatz, daß man die Akkorde ein wenig arpeggiert, wenn man ihnen die gewünschte Klarheit und Kraft verleihen will. In der Tat bemerkt man z. B. am Klavier, daß mehrere Akkordtöne, welche gleichzeitig angeschlagen werden, keine so glänzende Wirkung hervorbringen, wie jene, welche man erzielt, wenn man zwischen den einzelnen Tönen einen, wenn auch noch so kleinen Zwischenraum läßt. Diese Art die Akkorde anzugeben, die beste nach unserer Ansicht, muß vor allem bei der Violine in Anwendung kommen. Es wäre unmöglich, drei oder gar vier Saiten gleichzeitig anzustreichen ohne den Akkord zu quetschen, wodurch er das Markige und Runde verlieren würde, das die Kraft immer begleiten muß. Die ganze Wucht des Akkordes muß auf die oberste Note desselben verlegt werden und zugleich die gute Zeit des Taktes ausmachen, so daß die unteren Noten des Akkordes sozusagen nur als Vorbereitung für die oberste erscheinen.“

Abgesehen davon, daß es auch beim Klavier eine unerträgliche Manier ist, wenn Akkorde, die als ein ungeteiltes Ganzes gedacht sind, fortwährend gebrochen werden, steht der Behauptung Bériots überdies die Tatsache gegenüber, daß auf der Geige dreistimmige Akkorde von kurzer Dauer sehr wohl in der Weise ausgeführt werden können, daß ihre Töne wenigstens beim Anschlag gleichzeitig erklingen. Es gehört freilich eine große Geschicklichkeit dazu, der unzweifelhaft vorhandenen Gefahr, die Akkorde zu zerdrücken, vorzubeugen. Wer aber eine geschmeidige Bogenführung besitzt und die nötige Ausdauer an das Studium des mehrgriffigen Spieles wendet, kann sich diese Geschicklichkeit nicht nur für Tripel-Akkorde aneignen, sondern auch mit der Ausführung von Quadrupelgriffen im Zuhörer die Illusion hervorrufen, als ob alle vier Töne gleichzeitig erklingen.

Wenn wir auch über die Art und Weise, wie Seb. Bachs Zeitgenossen dessen mehrstimmige Kompositionen für Violine allein gespielt haben, nichts Zuverlässiges wissen, so ermöglicht doch das gleichzeitige Anschlagen aller Töne eines dreistimmigen Akkordes eine für unser

force employed must be properly apportioned between the two strings. The exceptions to this rule are of course those cases in which the composers wish one part to be emphasized more than the other. Such passages, however, are generally marked "ben marcato il canto" or are provided with a similar indication.

*In regard to the playing of chords of three or four notes, opinion is divided. In his "Méthode de Violon" Charles de Bériot says "It is an acknowledged principle in all instruments that in order to obtain the desired clearness and strength all chords must be played a little arpeggio. It may be noticed that upon the Pianoforte, for instance, several notes struck at the same time do not produce nearly as brilliant a sound as when a small interval is put between them, however small that interval may be. This way of producing chords, the only good one in our opinion, must be especially applied to the Violin. It would be impossible to attack three strings, much less four, simultaneously without spoiling the chord, as we should thereby destroy that roundness and softness which should always accompany vigour. All the energy of the chord must bear upon its highest note and form the time of the measure, so that the lower notes can only be, as it were the preparation."**

Now it is generally considered an extremely bad habit, even on the piano, to constantly arpeggio chords which were meant to be struck as an unbroken whole, and de Bériot's assertions on this point with regard to the violin must be met with the fact that it is quite possible to execute three-part chords of short duration in such a manner that all three notes are sounded at once, at any rate at the first attack. It is true that considerable dexterity is necessary in such a case to prevent the chord from having a rasping sound. Anyone, however, with a good bow arm, who will persevere in the study of polyphonic playing, will soon acquire skill in triple stopping, and will even be able, when playing chords of four notes, to convey to his hearers the impression that all four are being sounded at the same moment.

Although we have little reliable information as to how the contemporaries of Sebastian Bach executed that master's polyphonic compositions for the violin alone, the simultaneous playing of the notes of the three-part

* De Bériot. Violin School. P. 88. Translated by Westbrook and Phipson.

Empfinden weit sinngemäßere Darstellung dieser Werke als nach den Vorschriften Bériots. Jedenfalls aber würden die nachstehenden Themen und Gänge aus Violinkonzerten neuerer Autoren eine wesentliche Einbuße an Energie und rhythmischer Präzision erleiden, wenn man die darin vorkommenden Akkorde arpeggieren wollte. (Siehe Beispiel.)

chords occurring in these pieces agrees infinitely better with our artistic conception of Bach's works than the method advised by de Bériot. In any case the following themes and passages, which we have taken from violin concertos by modern composers, would suffer considerably from lack of energy and rhythmic precision were the chords occurring in them played at all arpeggio.

Allegro non troppo. J. Brahms.



Allegro energico. M. Bruch.



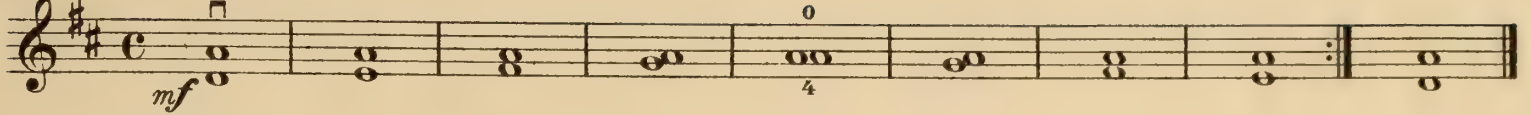
Wie schon angedeutet, setzt die Ausführung dreistimmiger Akkorde bei gleichzeitigem Anschlag aller Töne zunächst eine geschmeidige Bogenführung voraus. Die Gelenkigkeit muß aber auch mit großer Kraft gepaart sein, denn ohne diese wäre das gleichzeitige Anstreichen dreier Saiten unmöglich. Die Energie des anschlagenden Bogens wird sich hierbei naturgemäß auf die mittlere der jeweiligen drei Saiten konzentrieren müssen und das Mitklingen der beiden Außensaiten dadurch zu bewerkstelligen haben, daß der Haarbezug mit voller Breite angreift. Der letzten Forderung zu genügen, muß man die Bogenstange wesentlich steiler halten als unter gewöhnlichen Umständen, zugleich aber auch Sorge tragen, daß der Ellbogen nicht zu hoch steht.

As already observed, to execute three-part chords so that all three notes may be heard simultaneously, demands an easy and flexible style of bowing. But this suppleness must be accompanied by great strength, otherwise it will be impossible to attack all three strings at once. When the three notes are taken together the force of the bow must naturally be concentrated on the middle string, and the sounding of the entire chord effected by applying the full breadth of the hair flatly to the strings. To accomplish this the bow must be held considerably more firmly than under ordinary circumstances; at the same time care should be taken not to elevate the elbow too much.



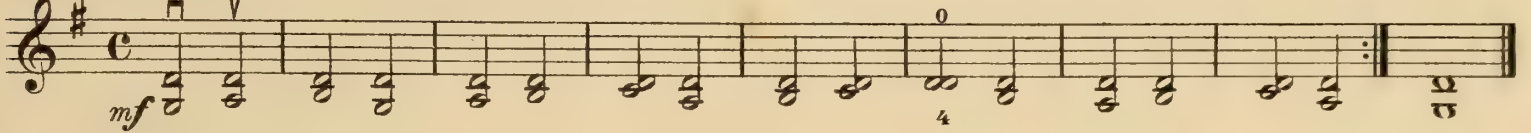
10. Moderato.

G. B.



11. Andante.

G. B.

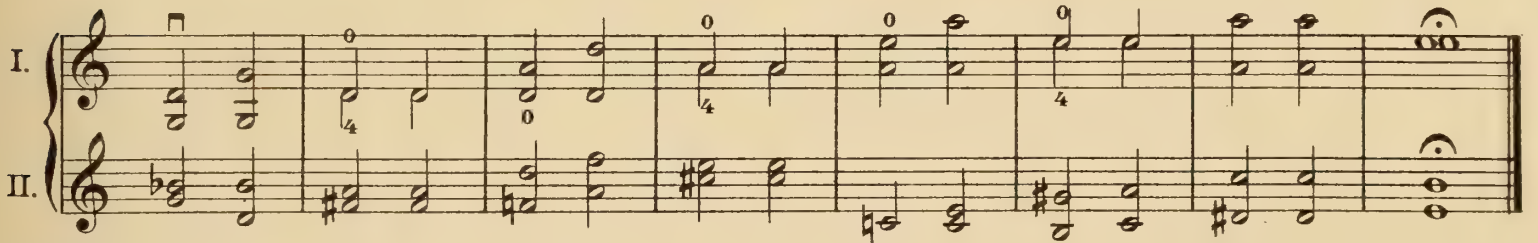


12. Andante.



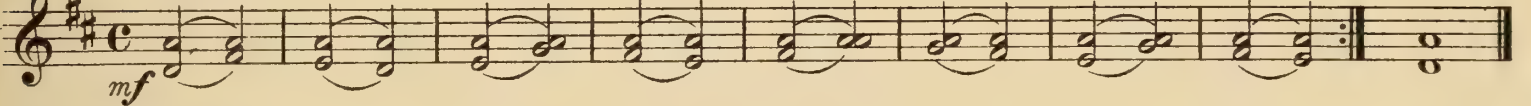
13. Sostenuto.

Campagnoli.



14. Andante.

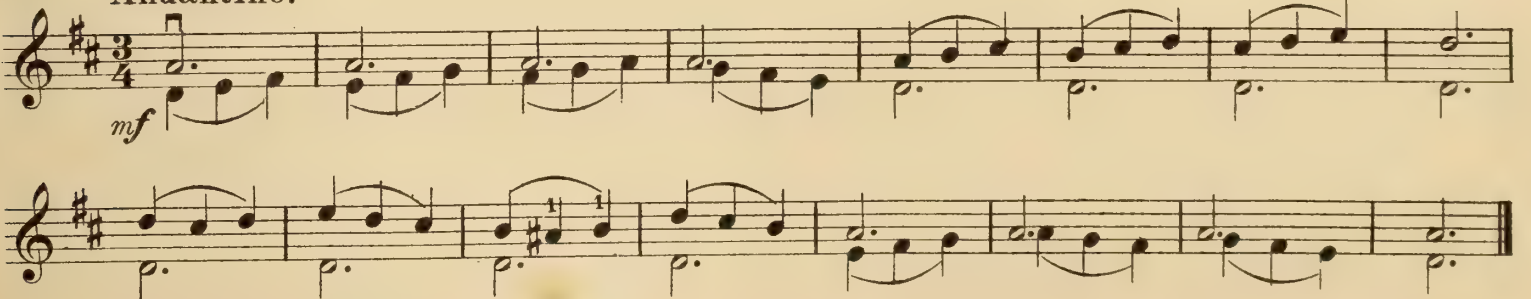
G. B.



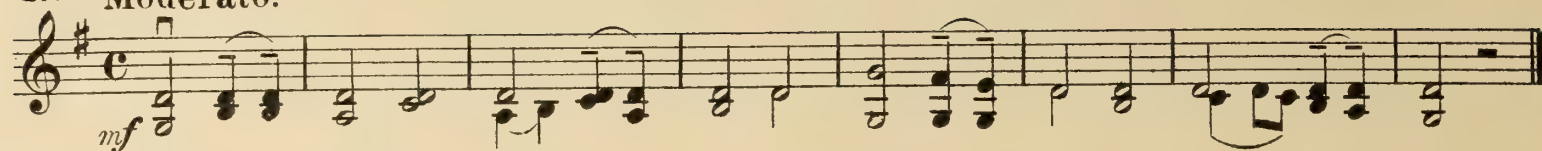
15. Moderato.



16. Andantino.



17. Moderato.



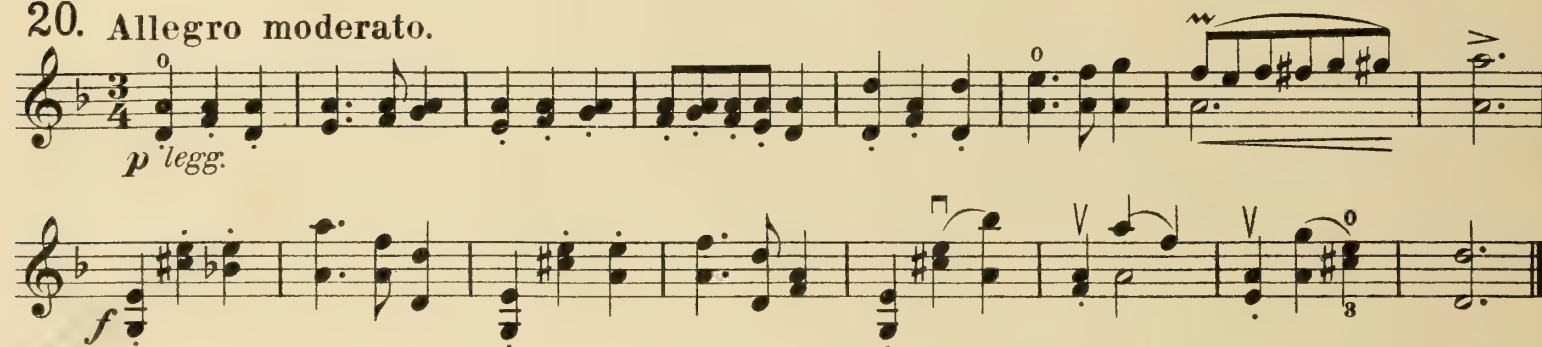
18. Tempo di Minuetto.



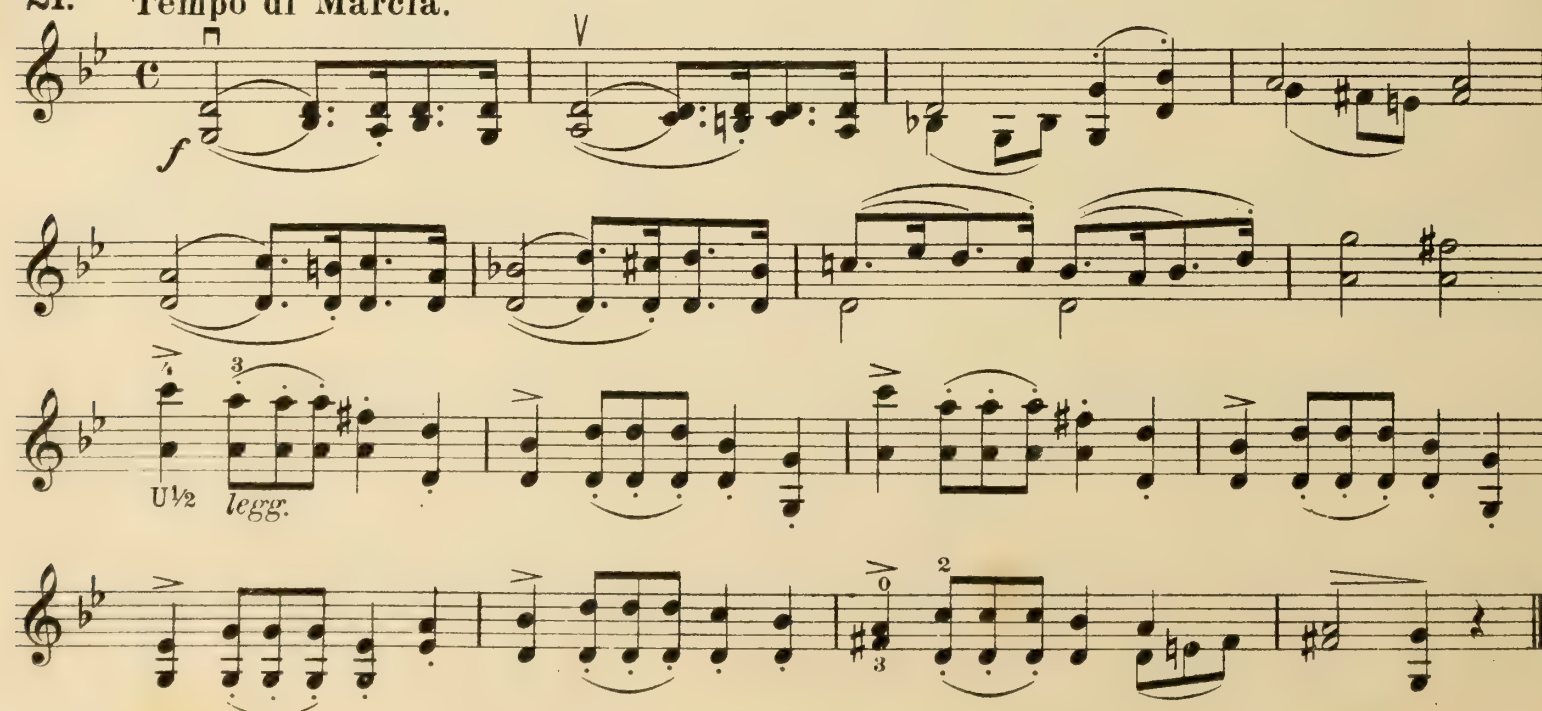
19. Allegretto.



20. Allegro moderato.



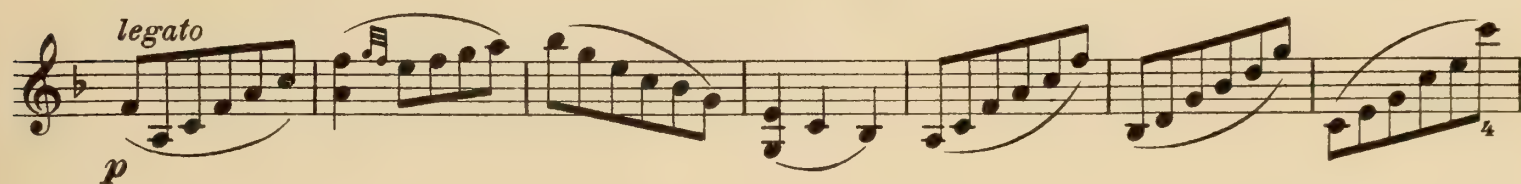
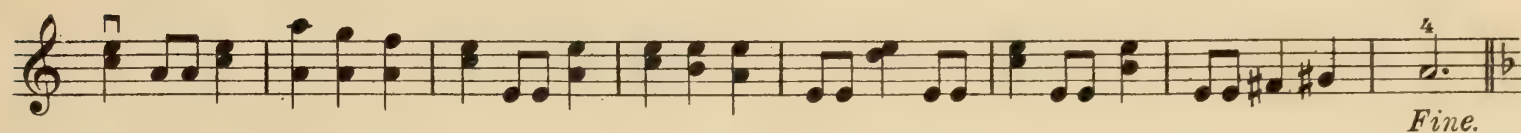
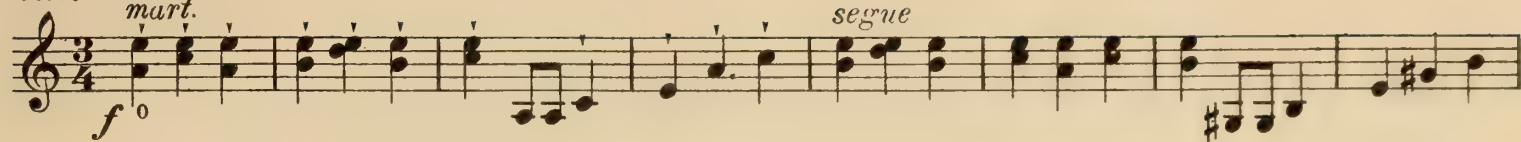
21. Tempo di Marcia.



22. Vivace.

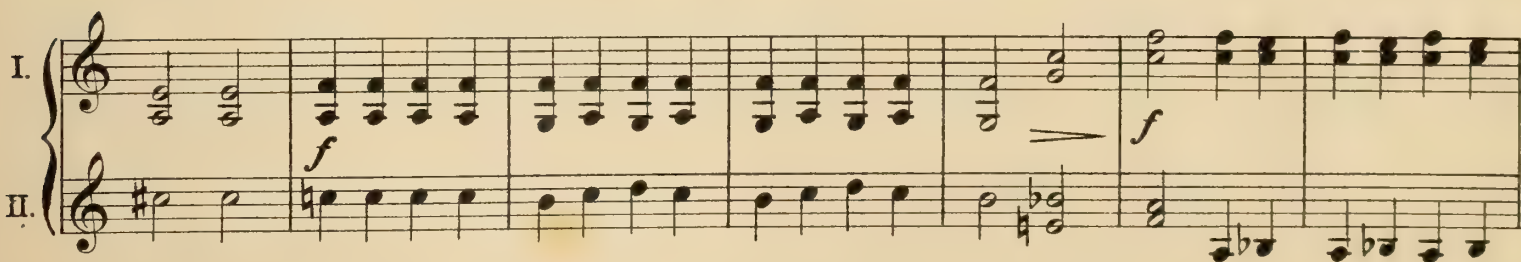
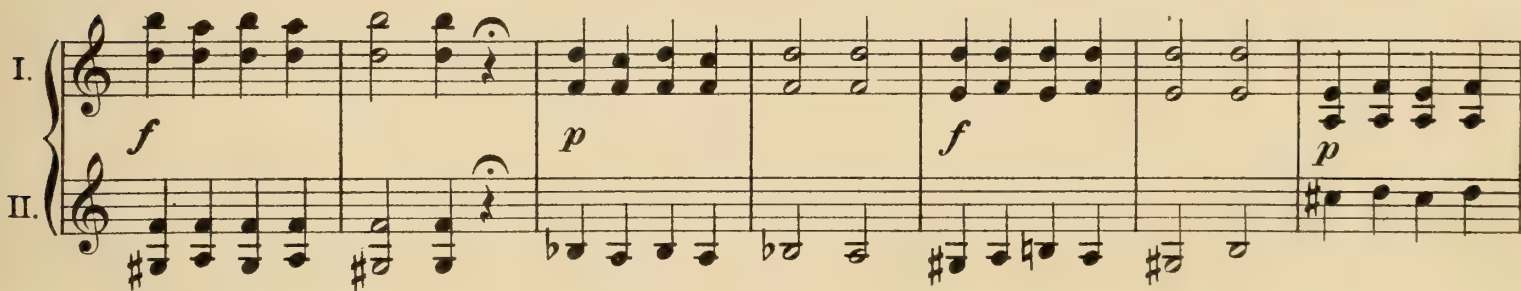
mart.

segue



23. Moderato.

Campagnoli.



I. *p* *f* *p*

II.

24. Lento.

mf

25. Andante.

Allegretto.

p

26.

26

Andantino.

mf

rit.

p

27.

Allegretto.

Campagnoli.

f

p

f

sf

sf

28.

Allegretto.

Campagnoli.

p

f

f

L'istesso tempo.

I. 

II. 

L'istesso tempo.

I. 

II. 

I. 

II. 

29.

Andante.

Campagnoli.

Allegro.

I. 

II. 

I. 

II. 

30. Largamente.

f

p

mf

f

p

31. Tempo di Minuetto.

legg. p

risoluto

cantabile

dolce

mf

p

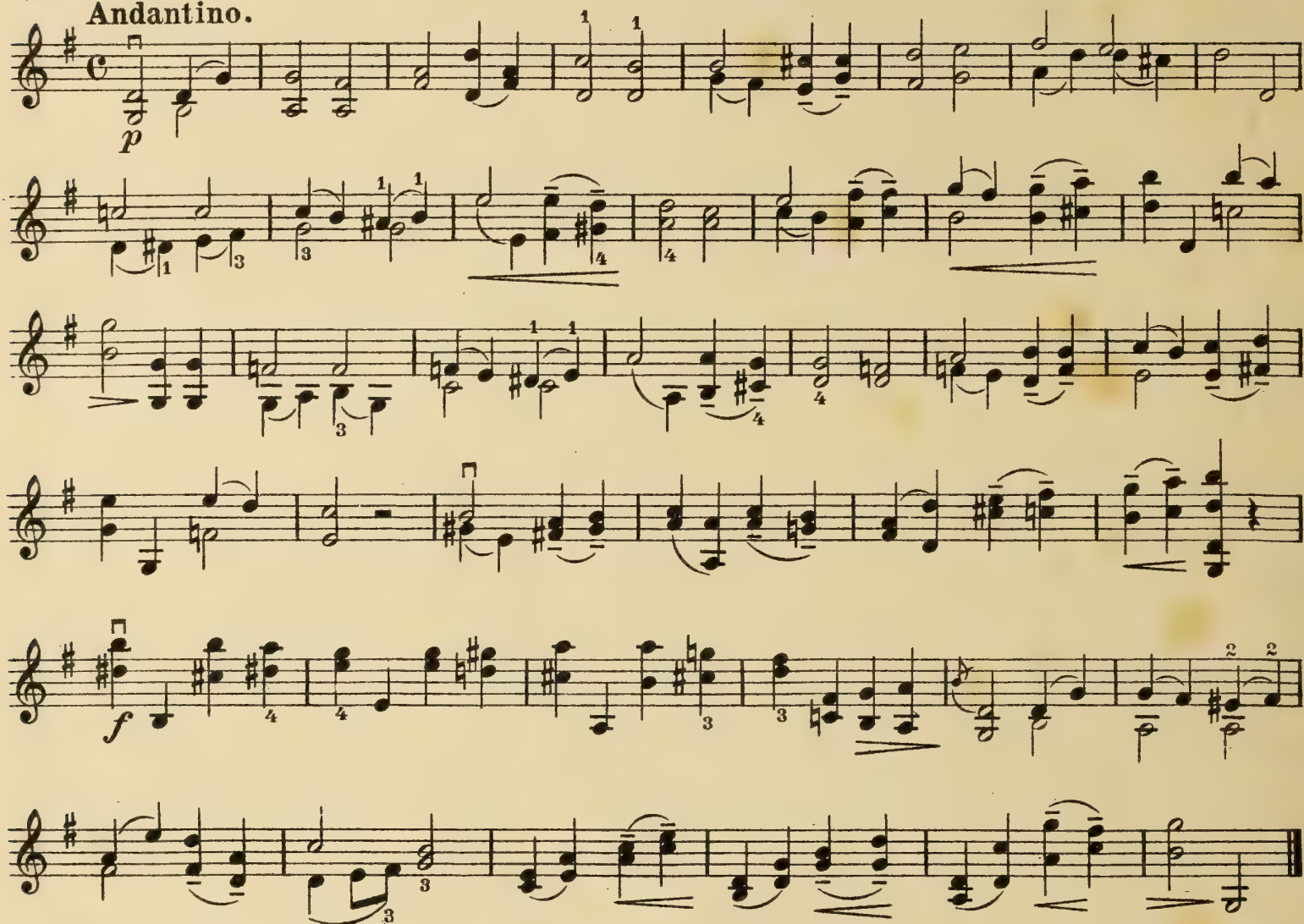
in tempo

legg. p

dimin. e riten.



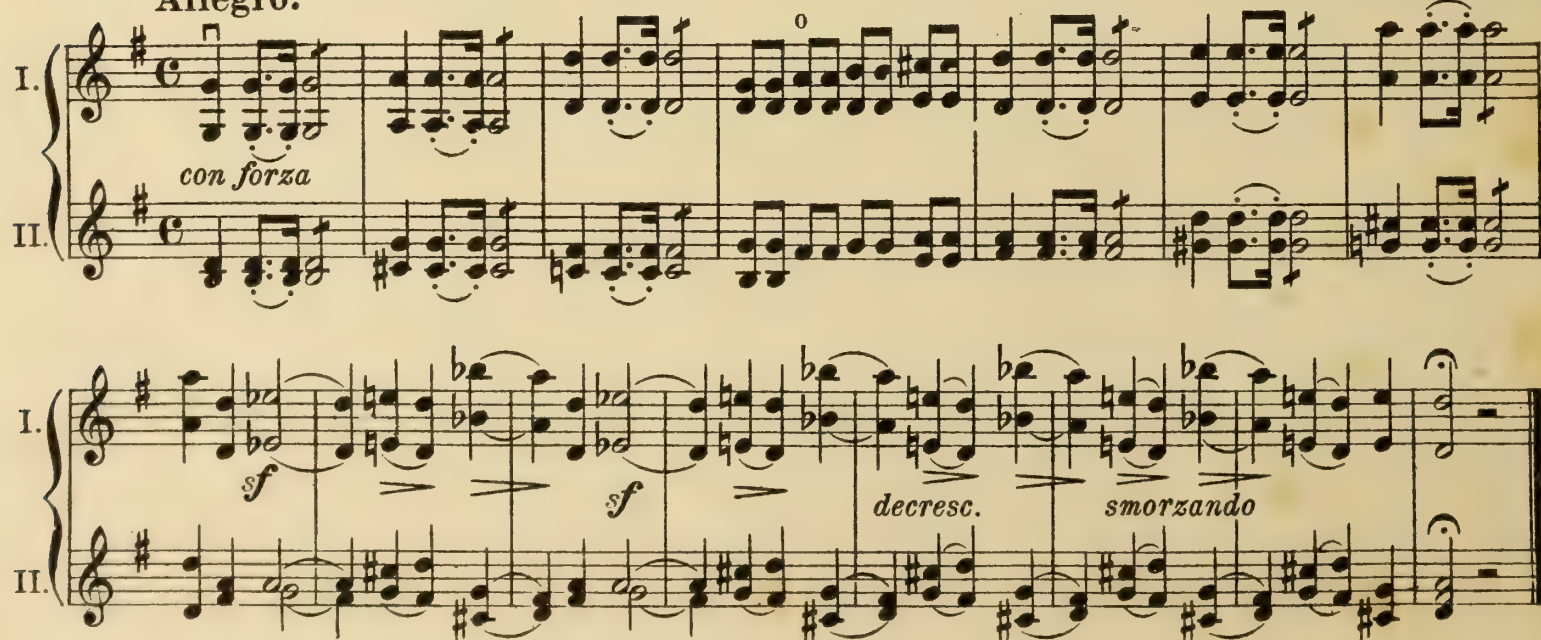
32.

Andantino.

33.

Allegro.

Campagnoli.



34.

Flèbile. (Klagend)

Campagnoli.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

35.

Allegro risoluto.

Campagnoli.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

36.

Tempo di Marcia.

Campagnoli.

I. *f marcato*

II. *p*

I. *f*

II.

I. *p*

II.

I. *f* *p*

II. *V*

I. *3*

II. *Fine.*

Trio I.

I. *f*

II.

I. *fp* *V*

II.

I. *fp* *f*

II.

I. *fp* *V*

II.

I. *fp* *M. D. C.*

II.

Trio II.

I. *p*

II.

I.

II. *M. D. C.*

37.

34

Allegro brillante.

Campagnoli.

I. *f*

II.

I. *mf*

II.

I. *fp*

II.

I. *fp*

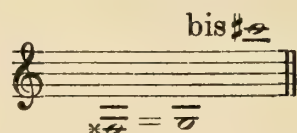
II.

I.

II.

Die zweite Lage.

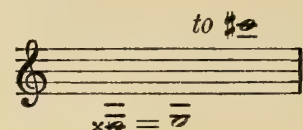
Von den im Kapitel „Von der Teilung der Saite“ gewonnenen Ergebnissen abgesehen, haben wir es bisher nur mit solchen Tönen zu tun gehabt, die durch das feste Aufsetzen eines oder mehrerer Finger im Bereich der ersten Lage entstanden sind. Die erste Lage umfaßt demnach, einschließlich der leeren Saiten und der durch Überstreckungen des kleinen Fingers erzielten Griffe, alle diatonischen und chromatischen Töne, welche die vier Finger aus der sogenannten Sekundenstellung der linken Hand herausgreifen können oder den Tonumfang von



Unter der Sekundenstellung versteht man jene Haltung der linken Hand, die sich für die Halbe Lage.

The Second Position.

With the exception of what we saw demonstrated in the chapter "Of the division of the string", we have hitherto dealt only with such notes as result from firm pressure of the string by one or more fingers in the compass of the first position. In addition to the open strings and the notes obtained by the extension of the little finger, the first position embraces all the diatonic and chromatic notes that can be stopped by the four fingers when the left hand is in the so-called position of the second degree (Sekundenstellung); in other words, within the compass of



By the position of the second degree we understand that position of the left hand in which the various kinds

verschiedenen Griffarten von selbst ergibt, wenn der erste Finger durch festes Aufsetzen auf einer Saite die den jeweiligen Tonarten entsprechenden Sekundenschritte abmißt. In G- und D dur z. B. sind dies auf allen vier Saiten große Sekunden, in Es-, As-, Des- und Gesdur kleine, und in Cisdur auf den tieferen drei Saiten übermäßige. Danach kann man sehr wohl von drei verschiedenen Stellungen der linken Hand in der ersten Lage sprechen: der tiefen, der normalen und der hohen, und jene Tonarten als die am bequemsten zu spielenden bezeichnen, die neben dem Gebrauch der leeren Saiten überdies die gleichartigsten Griffverhältnisse aufweisen. (Der letzte, geigentechnische Umstand war die haupt-

of stopping naturally occur when the first finger, on being placed on any of the strings, produces the second degree of the corresponding scale. In G and D major, for instance, these degrees are major seconds on all the four strings, in E flat, A flat, D flat, and G flat they are minor seconds, while in C sharp major on the lower three strings they are augmented seconds. Thus we have to consider the first position as really containing three different positions of the left hand: the low, the normal, and the high; also that to play in some keys is technically easier than in others, for instance in those which have the open strings occurring in them, and those which offer a uniformity of conditions in stopping. The last mentioned consideration was the chief reason for our not starting the elementary in-

sächlichste Veranlassung, daß wir beim Anfangsunterricht im ersten Band nicht von der Cdur-Tonleiter mit ihren schwierigen Griffverhältnissen ausgegangen sind, sondern von der in der ersten Lage am leichtesten ausführbaren Ddur-Skala.) Ziehen wir auch noch die Enharmonik*) in den Kreis unserer Betrachtung, so ergibt sich des weiteren, daß die sogenannte halbe Lage identisch ist mit der tiefen Sekundenstellung der linken Hand in der ersten Lage, wie die hohe Sekundenstellung der ersten Lage sich mit der tiefen Terzenstellung der zweiten Lage deckt. (Siehe Beispiel.)

Aus den Fingersätzen der vorstehenden Gesdur- und Cesdur-Tonleitern ergibt sich die theoretische Einsicht in das Wesen der zweiten Lage ohne weiteres: sie umfaßt alle diatonischen und chromatischen Töne, welche die vier Finger aus der sogenannten Terzenstellung der linken Hand herausgreifen können. Ist, von der betreffenden leeren Saite aus gerechnet, die vom ersten Finger abgemessene Terz eine verminderte (auf der E-Saite z. B. e—ges), so haben wir es mit der tiefen Terzenstellung zu tun, greift der erste Finger eine kleine Terz (auf der E-Saite z. B. e—g), so ergibt dies die normale, beim Abschneiden einer großen Terz die hohe Terzenstellung in der zweiten Lage.

Wie sich bei den ersten Versuchen auf dem Griffbrett in der ersten Position jene Tonarten als die leichtesten herausgestellt haben, deren Skalen auf zwei benachbarten Saiten gleiche Tetrachorde aufwiesen, so wollen wir auch das Studium der zweiten Lage mit jenen Tonleitern eröffnen, deren Vierlinge die bequemste Anordnung der greifenden Finger erkennen lassen. Das sind auf der A- und E-Saite zunächst die Tonleitern von Cdur und cmoll, resp. Cisdur und cismoll in der hohen Sopranlage, auf der D- und A-Saite die Tonleitern von Fdur und fmoll, resp. Fisdur und fismoll in der Mezzosopranlage und auf den beiden tiefsten Saiten die Skalen von Bdur und bmoll, resp. Hdur und hmoll in der Altlage. Diese Tonleitern eignen sich auch noch aus dem Grunde besonders zur Einführung in die zweite Lage, weil die linke Hand beim Austritt aus der ersten Position nur eine verhältnismäßig kleine Rückung zu machen hat, den Leittonschritt mit dem ersten Finger in der jeweiligen Tonart, um in den Bereich der zweiten Lage zu gelangen.

Über die Funktionen des Daumens beim Lagenwechsel soll nach der Bekanntschaft des Schülers mit der dritten Lage ausführlich gesprochen werden.

structions in Book I. with the C major scale with its difficult conditions of stopping, but with the scale of D major, which is more easily executed in the first position. Furthermore, if we consider the so-called half position enharmonically, we note at once that it is identical with the low position of the second degree in the first position, just as the high position of the second degree corresponds with the low position of the third degree of the second position.*

From the fingering of the preceding G flat and E flat major scales we obtain at once a theoretical insight into the nature of the second position; it encompasses all diatonic and chromatic notes lying at the disposal of the four fingers of the left hand in the so-called position of the third degree. If, reckoning from the open string, the first finger is placed on a diminished third (for example, on the E string E—G flat), we have then to do with the low position of the third degree; if the first finger stops a minor third (on the E string E—G), the result is the normal position of the third degree; the stopping of the major third with the first finger produces the high position of the third degree in the second position.

It may be remembered that when dealing with the pupil's earliest attempts on the fingerboard in the first position, we found those scales to be most easily performed whose construction yielded equal tetrachords on two adjoining strings; in our study of the second position we shall again commence with the scales whose tetrachords offer to the fingers of the left hand the most convenient arrangement of notes. These on the A and E strings are the scale of C major and C minor, also C sharp major and C sharp minor; on the D and A strings, the scales of F major and F minor, as well as F sharp major and F sharp minor; on the two lowest strings, the scales of B flat major and B flat minor, and also B major and B minor. These scales are especially well adapted for the introduction of the second position because the left hand, as it advances from the first position, has only to make a comparatively slight forward movement — the degree of the leading note of the key used at the time — in order to reach the second position.

We shall treat of the functioning of the thumb in changing positions after the pupil has become thoroughly acquainted with the third position.

*) Unter „Enharmonik“ ist hier die effektive Gleichstellung theoretisch nicht ganz übereinstimmender Tonhöhen zu verstehen, wie sie beispielsweise die gleichschwebende Temperatur der Tasteninstrumente mit sich bringt; also: des = cis, eis = f, ces = h usw.

* By „enharmonic“ is to be understood the effective equalization of notes which theoretically do not quite agree in pitch, such notes, for instance, as occur perforce in the equalized scale of keyed instruments, D flat = C sharp, E sharp = F, C flat = B, etc.

37

Übungen in der zweiten und dritten Lage.

Exercises in the second and third position.

38. a) Lento.

b) c) d) e) f) g) h) i)

1 2 3 4 3 2 1 2 3 2 1 0 1 1 2 3 1 2 0 0 3 0 2

4 2 3 0 1 1 2 3 4 3 2 1 4

1 1 3 1 4 2 4 1 0 1/2 U 1/2

1 Spitze Frosch
Pointe Nur

39. a) Lento.

b) c) d) e) f)

1 2 3 3 2 1 1 2 3 1 1

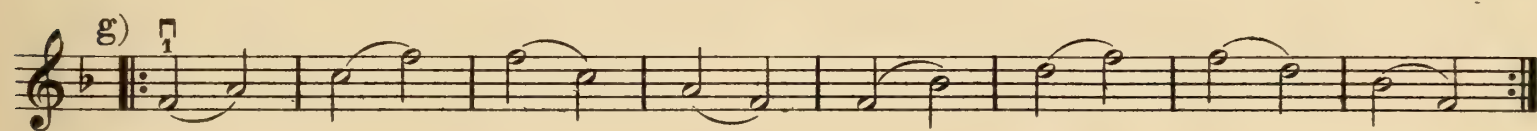
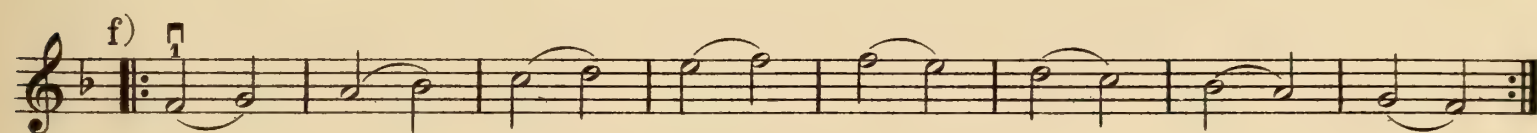
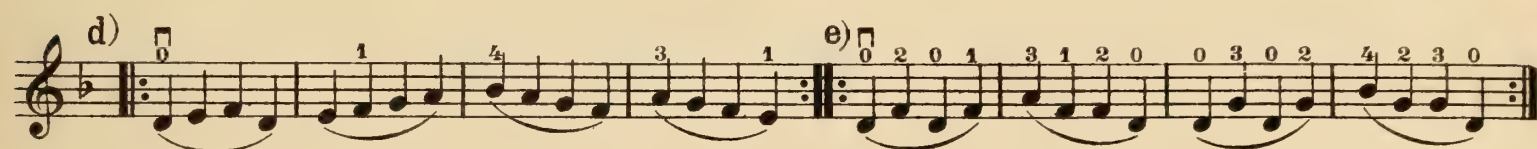
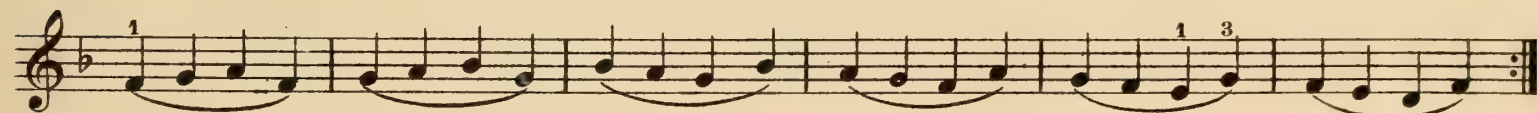
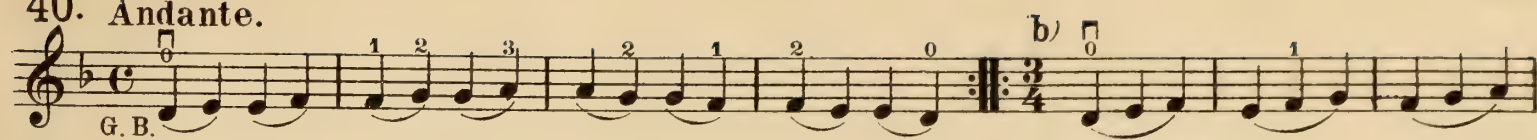
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

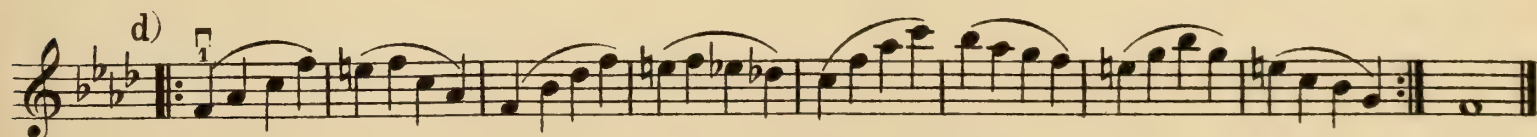
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

40. a) Andante.

38



41. a) Andante.



42. a) Moderato.

G.B.

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

43.

a) $0\frac{1}{2}$ 1 1 2 b) 1

c) $\frac{1}{2}$ Sp. V M.

d) $\frac{3}{8}$ 1 M.

e) $0\frac{1}{3}$

f)

44.

a) $0\frac{1}{2}$ 2 1

b) $\frac{3}{4}$ 1 M. legg.

c) $0\frac{1}{2}$ segue



d) $\frac{3}{8}$ G. B. 1 4 3

45.

a) $\frac{6}{8}$ G. B. 1 1 1 1

Exercise 1, part b) is a single-line musical score in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The piece begins with a repeat sign. The first measure contains a triplet of eighth notes (F#, A, C#) marked with a '1' above and a '(3)' below. The second measure has a quarter note (F#) and an eighth note (A) beamed together, with a 'V' above. The third measure has a quarter note (C#) and an eighth note (F#) beamed together, with a 'V' above. The fourth measure has a quarter note (A) and an eighth note (C#) beamed together. The fifth measure has a quarter note (F#) and an eighth note (A) beamed together, with a '(3)' below. The sixth measure has a quarter note (C#) and an eighth note (F#) beamed together, with a '(3)' below. The seventh measure has a quarter note (A) and an eighth note (C#) beamed together, with a '(3)' below. The eighth measure has a quarter note (F#) and an eighth note (A) beamed together, with a '(3)' below. The ninth measure has a quarter note (C#) and an eighth note (F#) beamed together, with a '(3)' below. The tenth measure has a quarter note (A) and an eighth note (C#) beamed together, with a '(3)' below. The eleventh measure has a quarter note (F#) and an eighth note (A) beamed together, with a '(3)' below. The twelfth measure has a quarter note (C#) and an eighth note (F#) beamed together, with a '(3)' below. The thirteenth measure has a quarter note (A) and an eighth note (C#) beamed together, with a '(3)' below. The fourteenth measure has a quarter note (F#) and an eighth note (A) beamed together, with a '(3)' below. The fifteenth measure has a quarter note (C#) and an eighth note (F#) beamed together, with a '(3)' below. The sixteenth measure has a quarter note (A) and an eighth note (C#) beamed together, with a '(3)' below. The seventeenth measure has a quarter note (F#) and an eighth note (A) beamed together, with a '(3)' below. The eighteenth measure has a quarter note (C#) and an eighth note (F#) beamed together, with a '(3)' below. The nineteenth measure has a quarter note (A) and an eighth note (C#) beamed together, with a '(3)' below. The twentieth measure has a quarter note (F#) and an eighth note (A) beamed together, with a '(3)' below. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

46.

40. a)  b) 

47.

47. a)  b) 

48.

10. a)

Exercise 10, part a) is a musical score for a single melodic line in treble clef, common time (C). It consists of five measures. The first measure contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4, all beamed together. The second measure contains a half note C5, a half note D5, and a half note E5, all beamed together. The third measure contains a half note F5, a half note G5, and a half note A5, all beamed together. The fourth measure contains a half note B5, a half note C6, and a half note D6, all beamed together. The fifth measure contains a half note E6, a half note F6, and a half note G6, all beamed together. The notes are written on a five-line staff, with the first measure starting on the second line (G4) and the fifth measure ending on the first line (G6).

49.

49.

a) 2

b) 2

c) 2

1

50.

50.

a) 3 2 2

b) 0 1 0 2 1

c) 0 1/2 3 4 2

51.

52.

52.

a) b) c) d)

e) f) g) h) i) k) l)

53. a) b) c)

Einige Doppelgriff-Verbindungen
54. a) in der 1. & 2. Lage.

Some Double-slopping in
the 1st & 2nd positions.

Lento. b) c) d) e)

55. Largamente.

53. L'argamente.

mf

f

56.

[illegible]

57. Fünf Stücke von Ch. de Bériot.
Moderato cantabile.

Five Pieces by Charles de Bériot.

57. Moderato cantabile.

I. *p dolce*

II.

I.

II.

I.

II. *mf*

[illegible]

58. Allegro moderato.

mart.
f
segue

I.
II.

I.
II.

I.
II.

I.
II.

I.
II.

I.
II.

I.
II.

Cantabile grazioso.

First system: I. Treble clef, C major, 2/4 time. II. Bass clef, C major, 2/4 time. *p pizz.*

Second system: I. Treble clef, C major, 2/4 time. II. Bass clef, C major, 2/4 time.

Third system: I. Treble clef, C major, 2/4 time. II. Bass clef, C major, 2/4 time. *arco*

Fourth system: I. Treble clef, C major, 2/4 time. II. Bass clef, C major, 2/4 time.

Fifth system: I. Treble clef, C major, 2/4 time. II. Bass clef, C major, 2/4 time.

Sixth system: I. Treble clef, C major, 2/4 time. II. Bass clef, C major, 2/4 time.

Seventh system: I. Treble clef, C major, 2/4 time. II. Bass clef, C major, 2/4 time. *pizz.*

60. Allegretto.

I. *p*

II.

I. *dolce*

II. *dolce*

I. *p*

II.

61. Allegretto. *Largamente.*

I. *f*

II. *f*

The musical score is arranged in six systems, each with two staves labeled I. and II. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings (0, 1, 2).

System 1: Part I. starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes and quarter notes, with fingerings 0 and 1 indicated. Part II. starts with a bass clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes and quarter notes, with fingerings 0 and 1 indicated.

System 2: Part I. continues with a series of eighth notes and quarter notes, with fingerings 0 and 1 indicated. Part II. continues with a series of eighth notes and quarter notes, with fingerings 0 and 1 indicated.

System 3: Part I. continues with a series of eighth notes and quarter notes, with fingerings 0 and 1 indicated. Part II. continues with a series of eighth notes and quarter notes, with fingerings 0 and 1 indicated.

System 4: Part I. continues with a series of eighth notes and quarter notes, with fingerings 0 and 1 indicated. Part II. continues with a series of eighth notes and quarter notes, with fingerings 0 and 1 indicated.

System 5: Part I. continues with a series of eighth notes and quarter notes, with fingerings 0 and 1 indicated. Part II. continues with a series of eighth notes and quarter notes, with fingerings 0 and 1 indicated.

System 6: Part I. continues with a series of eighth notes and quarter notes, with fingerings 0 and 1 indicated. Part II. continues with a series of eighth notes and quarter notes, with fingerings 0 and 1 indicated.

62. Moderato assai.

0 $\frac{1}{3}$ *f* 2 3 3 4 3 3 0 2 0 4 0 4

1 4 0 3 0 2 3 3 4 3 3

4 1

0 1 0 1 0 1 0 1 V 0

2 3 4 3 3 2 0 2 4 0

1 0 1 4 3

0 2 2 0 2 4

63. Tempo giusto.

f 1 V 0 4

4 3 4 0 4

51

calando

f in tempo

64. **Presto.**
ben legato

p

64

65.

Allegro.

Spohr.

I. $\frac{12}{8}$ $\frac{2}{8}$ f M. Sp. M.

II. $\frac{12}{8}$

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

This page contains seven systems of musical notation, each consisting of two staves labeled I. and II. The notation is in a single key signature with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first system begins with a treble clef on staff I and a bass clef on staff II. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings include *p* (piano) in the sixth system and *f* (forte) in the seventh system. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in the final measure of the seventh system.

66. Allegretto.

Spohr.

I. p G.B. $O \frac{1}{2}$ $U \frac{1}{2}$ G.B.

II.

I. $O \frac{1}{2}$ $U \frac{1}{2}$

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

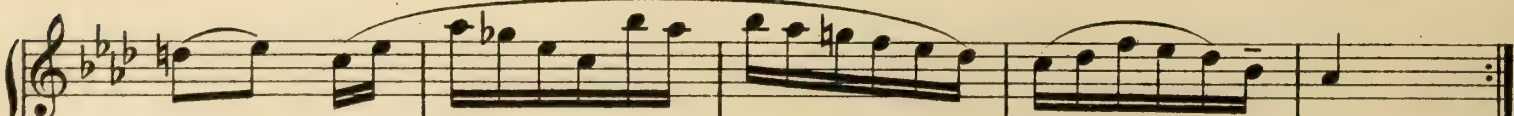
II. 

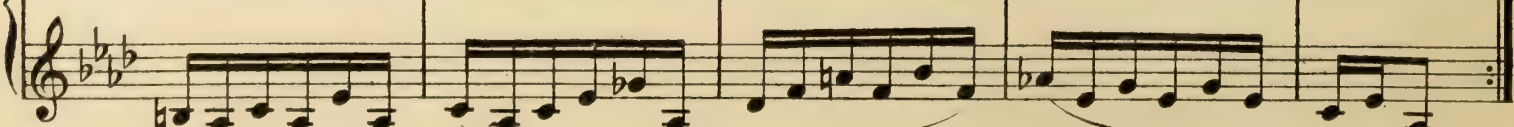
I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

67. Scherzo.

I. *f* ³

II.

I. *sf* ² *Fine.* *ff*

II.

I. *Scherzo D.C.*

II.

68. Tempo di Marcia funèbre.

J. Joachim.

I. *pp* ⁴ ⁰

II. *pp* ¹

I. ³ ¹ ¹

II. ² ⁰

I. *cresc.* *diminuendo e poco stentando* *V* *1 2 1 4*

Maggiore.

I. *dolce*

II.

The first system of musical notation for 'Maggiore.' consists of two staves, I and II. Staff I is in treble clef and staff II is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps). The music features flowing sixteenth-note passages with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a 'dolce' (sweet) marking. A 'V' (trill) is indicated at the end of the system.

I.

II.

The second system continues the musical piece. It features similar sixteenth-note patterns and fingering. A 'V' (trill) is marked at the end of the system.

I.

II.

cresc.

The third system of musical notation includes a 'cresc.' (crescendo) marking. It continues the sixteenth-note passages with various fingering. A 'V' (trill) is marked at the end of the system.

I.

II.

p

The fourth system of musical notation includes a 'p' (piano) marking. It continues the sixteenth-note passages with various fingering. A 'V' (trill) is marked at the end of the system.

I.

II.

The fifth system of musical notation continues the sixteenth-note passages with various fingering. A 'V' (trill) is marked at the end of the system.

I.

II.

p

pp

The sixth system of musical notation includes 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) markings. It concludes the piece with a final sixteenth-note passage and a 'V' (trill) marking.

Minore.

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.

I. II.

cresc. *morendo* *pp*

Die dritte Lage.

Wenn der erste Finger auf einer der vier Saiten eine Quarte — rein, vermindert oder übermässig — abmisst, und die anderen drei Finger von diesem Stützpunkt aus ihre Functionen auf dem Griffbrett in vorschrittmässiger Weise verrichten, so befindet sich die linke Hand in der sogenannten Quartenstellung oder in der dritten Lage. Die verschiedenen Griffarten, Unterstreckungen des ersten und Überstreckungen des vierten Fingers sind in dieser Position deshalb verhältnissmässig leicht auszuführen, weil die Stellung der linken Hand durch das sanfte Anschmiegen des Ballens an den Geigenkörper in ganz anderer Weise gesichert ist als in der eigentlich frei schwebenden ersten, zweiten und halben Lage. Wir werden später sehen, unter welchen Umständen es geraten scheint, auf diese gesicherte Stellung zu gunsten anderer technischer Vorteile zu verzichten. Vorläufig achte der Schüler jedenfalls darauf, dass sich der Daumen bei dauerndem Aufenthalt der Hand in der dritten Lage dem Geigenkörper nicht zu sehr nähert, er steht richtig, wenn er auch in der zweiten und dritten Position den für die erste Lage geltenden Regeln entspricht. Ferner: je kürzere Arme der Schüler hat oder je geringer die Streckfähigkeit seiner linken Hand ist, desto früher wird er beim Vordringen in die höheren Applikaturen für eine günstige Stellung des Ellbogens sorgen müssen. Dieser ist in jedem Falle soweit unter den Geigenkörper zu halten, dass die Finger auch beim Spiel auf der G-Saite der Vorschrift des senkrechten Niederfallens entsprechen können.

The Third Position.

When the first finger is placed on the perfect, diminished, or augmented fourth of any of the open strings, and the other three fingers act from this fulcrum according to instructions, the left hand is said to be in the third position. Owing to the fact that the palm of the hand touches the body of the violin, the different kinds of stopping (stretching under of the first finger and stretching over of the fourth) are in this position more easily executed than in the first, second, and half positions, in which they are free from any guiding contact. We shall see later under what circumstances it may seem advisable to renounce the security of this position for the sake of other technical advantages. In the meantime the pupil must in any case take care, when remaining in the third position for some time, that his thumb does not approach the body of the instrument too closely. It will be correctly placed if he applies to the third and second positions the rules which have been adopted for the first. Further: the shorter the arm of the pupil and the smaller the stretching capacity of his left hand, the sooner should he set about acquiring a favourable position of the elbow for playing in the higher positions. In every case the arm must be held under the body of the instrument in such a manner as to ensure the vertical descent of the fingers strictly according to rule, even when playing on the G string.

69 a) Largamente.

The musical score for exercise 69 consists of five staves, each with a key signature and a time signature. The staves are labeled a) through e). Each staff contains a sequence of notes with fingerings (1-4) and bowings (1-2-3-4) indicated above or below the notes. The staves are arranged vertically, with a) at the top and e) at the bottom.

f) 1 3 1 4 1 4 2 4

g) 1 3 4 1 4 2 3 4 1 2 1 4 1 3 2 1 1 1

h) 1 1 4 4

i) 1 3 1 4 1 4 2 4

k) 1 3 4 1 2 3 4 1 2 4 3 2 1 1 1

70 a) **Largamente.**

b) 3 0 1 3 4 3 1 4 4

c) 3 0 1 4 1 1 0 2 4

d) 3 0 1 3 4 8 0 3 1 4 4

e) 0 2 0 1 0 2 1 4

f) 1

g) 1

h) 1

i) 1

von Ch. de Bériot.

by Charles de Bériot

62

71. Andante.

[illegible]

72. Moderato.

I. *f* *segue mart.*

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

73. Andante grazioso.

I. *dolce* *Fr.*

II. *pp*

I. *Fr.*

II. *p.*

I. *2*

II. *p.*

I. *0 2*

II. *1*

I. *3 3*

II. *2*

I. *V*

II. *1 4*

I. *0 3* *calando* *4 3*

II. *p.*

74. Allegro maestoso.

I. *ff risoluto*

II.

I. *p dolce*

II.

I. *ff*

II.

I. *p*

II.

I. *f*

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

V.

75. Allegretto.

I. *mf*

II. *f*

I. *p*

II. *p*

I. *f*

II. *f*

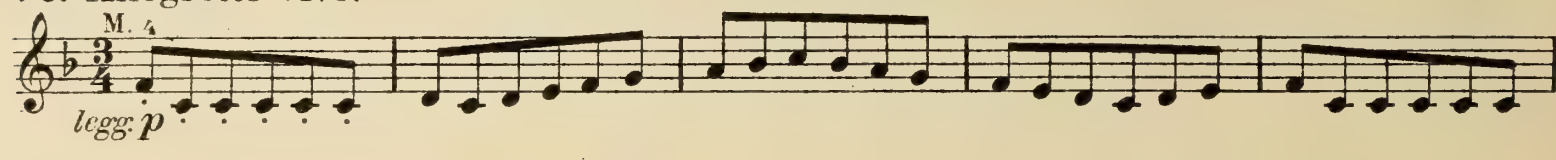
I. *p*

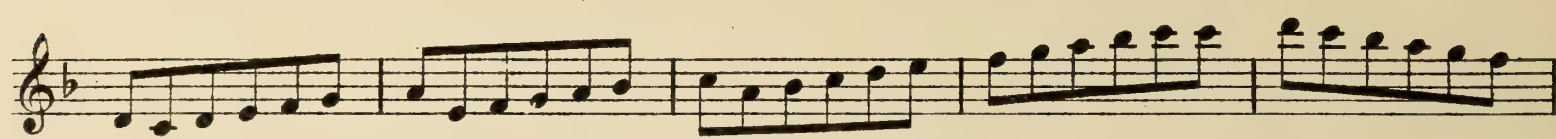
II. *f*


I. 


II. 

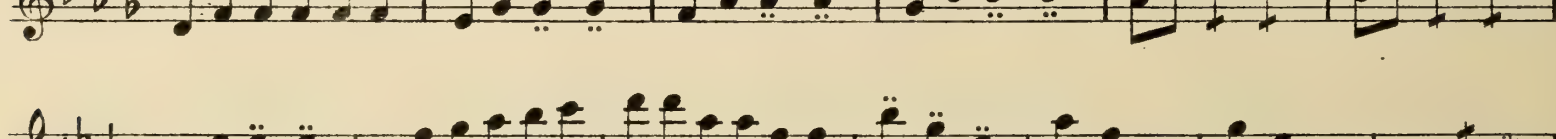
76. Allegretto vivo.

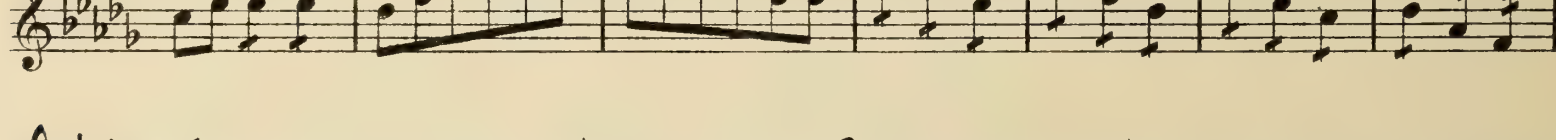
M. 4
legg. p 

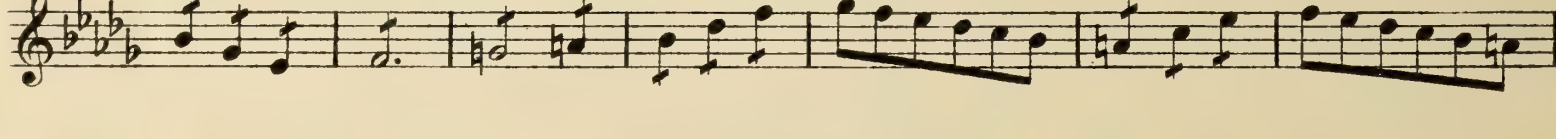


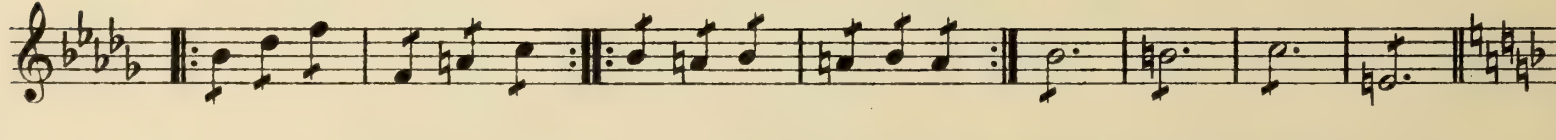


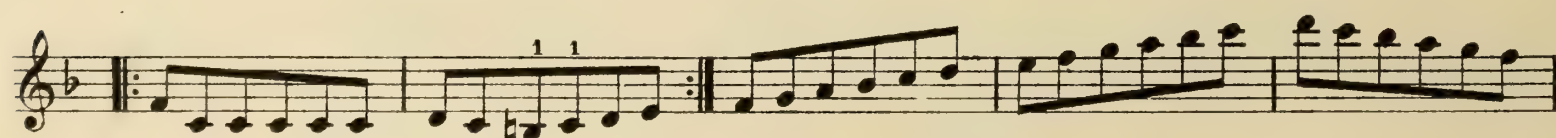








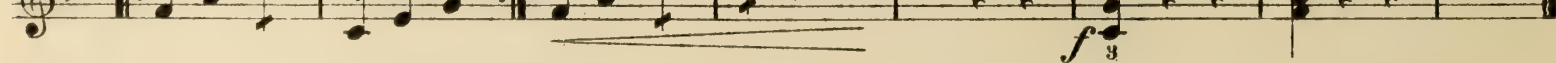












77. Allegro con brio.

77. Allegro con brio. Musical score for exercise 77, featuring rapid sixteenth-note passages and various fingerings (1-4, 0) and accents. The key signature has one flat (B-flat).

78. Comodo.

78. Comodo. Musical score for exercise 78, featuring slower, more melodic lines with slurs and fingerings (1, 2). The key signature has one sharp (F-sharp).

79. Moderato assai.

M. (legg.)

80. Moderato ma fiero.

Jos. Joachim.

Moderato ma fiero.

f *tr* *segue* *p* *f* *p* *dimin.* *p* *cresc.* *sempre cresc.* *f* *p* *f*

12232



81. Moderato.



82. Tempo di Minuetto.



83. Allegro moderato.

f

84. Andante pastorale.

J. Joachim.

dolce

crescendo

p

I. *p*

II. *p*

I. *p dolce*
4^{ta} Corda.

II. *p dolce*

I. *crescendo*

II. *crescendo*

I. *dolce*

II. *dolce*

I. *p*

II. *p*

I. *rall.*

II. *rall.*

I. *dimin.*

II. *dimin.*

I. *pp*

II. *pp*

85. Allegretto.

I. *p*

I. *f*

I. *p* V

This page contains six systems of musical notation for piano, each consisting of two staves labeled I and II. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical elements such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'f' (forte). The first system shows a complex melodic line in the right hand (I) with many beamed notes and a steady accompaniment in the left hand (II). The second system continues this pattern with some changes in the right hand's melody. The third system introduces a new melodic phrase in the right hand. The fourth system features a forte ('f') dynamic marking in the right hand. The fifth system shows a continuation of the melodic development. The sixth system concludes the page with a final melodic phrase in the right hand and a sustained accompaniment in the left hand.

Der Lagenwechsel und die Funktionen des Daumens.

Hat sich der Schüler durch das Studium der bisher in diesem Bande vorgekommenen Übungen und Stücke die nötige Sicherheit in der zweiten und dritten Lage erworben, so sieht er sich nun vor die Aufgabe gestellt, diese Positionen sowohl untereinander wie jede für sich mit der ersten Lage zu verbinden. Die sorgfältige Ausführung dieses Vorganges, die unter dem Namen „Lagenwechsel“ eines der wichtigsten Kapitel der Geigentechnik ausmacht, kann dem Schüler nicht eindringlich genug ans Herz gelegt werden. Denn neben dem präzisen Funktionieren der Finger während des Aufenthaltes der Hand in einer und derselben Lage hängt das fließende Passagenspiel und das manierenfreie Singen hauptsächlich von der Geschicklichkeit ab, mit der man den Übergang aus einer Position in die andere bewerkstelligt.

Der Lagenwechsel kann entweder aus mechanisch-technischen oder aus ästhetisch-musikalischen Gründen veranlaßt werden. Aus ersteren, wenn es sich um das Greifen von Tönen handelt, die außerhalb des Bereiches jener Position liegen, in der sich die Hand zurzeit befindet, oder wenn durch die Veränderung der Lage die Ausführung einer Passage für die linke Hand oder den rechten Arm erleichtert wird. Aus letzteren Gründen, wenn eine Passage oder eine Melodie, die bei Anwendung verschiedener Saiten zwar in einer und derselben Lage ausführbar ist, durch den Positionswechsel zum Erklingen in einheitlicher Klangfarbe gebracht werden soll, oder wenn die Natur einer Kantilene das Wechseln der Lage aus innerer Notwendigkeit, zugunsten des Ausdrucks verlangt. Je nach den Gründen, die ihn herbeiführen, müssen wir also den Lagenwechsel das eine Mal als ein notwendiges, nicht zu umgehendes Übel auffassen, das andere Mal als ein köstliches Mittel, im ausdrucksvollen Singen mit der menschlichen Stimme zu wetteifern. Als notwendiges Übel insofern, als der Umfang unseres Instrumentes einerseits durch die leere G-Saite als tiefstem Ton begrenzt ist, andererseits erst durch die Anwendung der Applikaturen zur vollen Entfaltung kommt. Wäre hingegen die Violine statt mit nur vier mit sechs oder gar sieben Saiten in Quintenabständen bezogen, so könnten wir Tonleiter- und Akkordpassagen durch drei oder vier Oktaven mit annähernd derselben Leichtigkeit ausführen wie auf dem Klavier; denn mit dem Wegfall des auf unseren viersaitigen Violinen unvermeidlichen

Position-changing and Thumb Action.

When the exercises and pieces which have hitherto occurred in this volume have been sufficiently studied, and the pupil has thereby acquired the necessary surety in the second and third positions, his next task will be to connect these two positions, both with each other and with the first. This process is called position-changing (Lagenwechsel), and the necessity for accomplishing it carefully cannot be too strongly impressed upon the pupil, for it is one of the most important points in violin technique. Next to correct finger action while the hand rests in one position, it is chiefly on the dexterity with which the change to another position can be made that a fluent execution of passages, combined with a natural singing tone, depends.

The passing from one position to another may be made for reasons either purely technical and mechanical or aesthetic and musical. The change would be made for the former reason in dealing with notes lying beyond the compass of the position in which the hand happened to be at the moment; or again where the performance of a passage could be made easier for the left hand or bow-arm. While the latter reason (musical and aesthetic) would determine the change of position in the case of a passage or melody which, though playable in one position by the use of different strings, could otherwise be made to result in greater uniformity of tone-colour; sometimes also the inner character of a cantilene demands a change in the positions for the sake of expression. According to the reasons which occasion its use we must sometimes consider position-changing in the light of a necessary and unavoidable evil (ein notwendiges, nicht zu umgehendes Übel), and sometimes as a valuable means of emulating the human voice in expressive singing. As a necessary evil on the one hand, inasmuch as the compass of our instrument is limited to the open G string for its lowest note, while on the other hand it is only through the use of the positions that the resources of the instrument can be fully developed. If the violin, instead of being supplied with only four strings, had six or seven strings tuned in fifths, we might execute passages in scales and chords stretching through three or four octaves with the same ease as on the piano; for were we rid of the difficulties connected with the changing of positions, altogether unavoidable on our violin with its four strings, we should have to deal only with the comparatively small difficulty of passing from one string to another. This being granted, the importance of acquiring smoothness

Lagenwechsels hätten wir es dann nur mit den Übergängen von einer Saite zur anderen zu tun. Diese Überlegung vorausgeschickt, muß die Wichtigkeit eines glatten und unauffälligen Lagenwechsels beim Passagenwesen im allgemeinen und beim Legatospiel im besonderen ohne weiteres einleuchten.

Für die Ausführung des Lagenwechsels haben wir in den Vorgängen beim Tonleiter- und Akkordspiel auf dem Klavier ein treffliches Vorbild. Überschreitet nämlich ein auf diesem Instrumente auszuführender Gang den Bereich der stillstehenden Hand, so hat, wenn der Übergang aus einer Handstellung in die andere nicht sprungweise erfolgen soll, der Daumen gewisse Funktionen zu verrichten, die denen beim Lagenwechsel auf der Geige sehr ähnlich sind. Soll beispielsweise die rechte Hand die Cdur-Tonleiter auf dem Klavier in einwandfreiem Legato ausführen, so hat sich bei zunächst noch ganz ruhiger Handhaltung der Daumen durch geschicktes Untersetzen schon in dem Augenblicke über der F-Taste zu befinden, in dem der dritte Finger das E anschlägt. Mit dem Erklängen des F bewegt sich dann die Hand um den Daumen als Angelpunkt in der Weise nach rechts weiter, daß sie mit dem Anschlag der G-Taste in der neuen Stellung wieder zur Ruhe kommt.

Übertragen wir diese am Klavier gemachten Wahrnehmungen auf die Geige und nehmen wir dabei den am häufigsten vorkommenden Lagenwechsel, den zwischen der ersten und dritten Position, zum Ausgang, so werden schon die ersten Versuche ergeben, daß das Gleiten aus der ersten in die dritte Lage weit leichter vonstatten geht als die Rückkehr aus der dritten in die erste Lage. Das liegt daran, weil die Hand, wenn sie die für die erste Lage vorgeschriebene richtige Haltung auch während des Gleitens beibehält, bei der Ankunft in der dritten Lage einen Stützpunkt in der Berührung mit dem Geigenkörper findet. Gleitet umgekehrt die Hand aus der dritten in die erste Lage zurück, so fehlt ihr, da sie hier keinen Anhalt hat, erstlich das körperliche Maß für den zurückzulegenden Weg, zweitens läuft der Anfänger Gefahr, mit der Ausführung des Lagenwechsels zugleich die Geige unter dem Kinn hinwegzuziehen. Diesen Notstand zu beseitigen, muß nun der Daumen helfend eingreifen. Bei zunächst noch stillstehender Hand hat er in demselben Moment, in dem ein Finger den letzten Ton vor dem Verlassen der dritten Lage greift (dieser Ton ist in unserem Notenbeispiele jedesmal mit einem * versehen), jene gestreckte Haltung anzunehmen, die aus der vierten Abbildung auf der Tafel zwischen Seite 16 und 17 im ersten Band ersichtlich ist. Indem nun das leicht an den Geigenhals geschmiegte Nagelglied des Dau-

in changing positions becomes apparent, especially in passages of a legato character.

For the effecting of position-changing we have an excellent example in the method employed for the execution of scales and chords on the piano. If a passage exceeds the compass of the hand held over the keys in the ordinary manner, and if the transition from the one position of the hand to the other is to be made without break, the thumb has certain functions to fulfil not unlike those allotted to it in position-changing on the violin. If for instance the C major scale is to be played legato on the piano with the right hand, the thumb must be skilfully placed on the F the moment the middle finger strikes the E, the hand maintaining a quiet attitude during the whole proceeding. With the sounding of F the hand must move onward towards the right over the thumb, which acts as a kind of pivot, till it finds itself resting in the new position simultaneously with the striking of the note G.

*If we transfer to the violin the rules which we have applied to the piano, and take at the outset the change of position which most frequently occurs, that from the first to the third position, we shall find at the first trial that the passage from the first to the third position is much more easily performed than the return passage from the third to the first. The reason of this is because the hand, if it maintains the correct attitude in sliding up, finds a support in reaching the third position, by coming into contact with the body of the instrument. But when the hand passes back from the third to the first position, it not only loses this support, but the beginner is also very apt to draw the violin from below his chin with the downward movement of the hand. In order to get over this difficulty the help of the thumb must be called in. The moment the finger falls on the last note before the third position is abandoned (in our musical examples this note is indicated by *), the hand must change its natural position and take up the extended attitude depicted in the fourth illustration on the plate facing page 16 of Vol. I. While the upper part of the thumb serves as a hinge, the finger in question slides gently into the first position and the hand resumes its normal attitude.*

mens der Hand als Angelpunkt dient, gleitet der betreffende Finger sachte in die erste Lage, während die Hand selber ihre normale Haltung wiederzugewinnen sucht.

Um den Lagenwechsel in einwandfreier Weise auszuführen, hat der Schüler überdies noch die folgenden Ratschläge zu beherzigen:

1. Sowohl bei der vorbereitenden Streckbewegung des Daumens wie während des Gleitens selbst hat sich die Hand stets der für die erste Lage als richtig erkannten Haltung zu befleißigen. Damit also der Handrücken als die ungezwungen geradlinige Fortsetzung des Unterarmes erscheint, darf das Handgelenk weder nach außen gebogen noch nach innen geknickt werden.

2. Die aufgesetzten Finger müssen sowohl während des Aufenthaltes der Hand in einer Lage wie während des Gleitens ihre hammerähnliche Form durchaus beibehalten. Während



des Lagenwechsels indessen sollen sie nicht stärker auf die Saite gedrückt werden, als zur Hervorbringung eines schlackenlosen Tones unumgänglich nötig ist; zu kräftiges Niederdrücken der Finger auf die Saite erschwert das Gleiten.

3. Sowohl bei der Vorbereitung zum Lagenwechsel wie während des Vorganges selbst hat der Daumen jedes krampfartige Andrücken an den Hals der Geige absolut zu vermeiden. Je geschmeidiger er seine Funktionen verrichtet, desto besser!

4. Das bei den ersten Versuchen im Positionswechsel, zumal bei Legatostellen unvermeidliche Heulen und Hinüberziehen eines Tones in den anderen darf den Schüler nicht entmutigen. Mit der zunehmenden Geschicklichkeit muß allerdings das Bestreben Hand in Hand gehen, diese Übelstände so schnell und so gründlich als möglich zu beseitigen.

5. Man achte von Anfang an streng darauf, daß die Vorgänge beim Lagenwechsel eine spezifische Angelegenheit der linken Hand bleiben, der Bogen also sich an ihnen nicht etwa mit falschen Betonungen beteiligt. Je unabhängiger voneinander die beiden Arme ihre Funktionen verrichten, desto besser erfüllen sie die Vorbedingungen eines manierenfreien Spiels.

In addition to what has been said, and in order to thoroughly master the difficulties of position-changing, the pupil should carefully consider the following advice.

1) *The recognized correct position of the hand in the first position must be maintained during the preparatory extending movement of the thumb, as well as during the sliding from the one position to the other. In order that the back of the hand may continue freely the straight line of the lower arm, the wrist must not be bent either in or out.*

2) *The hammerlike form of the fingers on the strings must be maintained throughout the sliding process, just as much as when the hand remains in the one position. But during the act of changing the position*

the fingers must not be pressed more firmly on the strings than is unavoidably necessary for the production of a clear full tone; too strong a downward pressure of the finger on the string impedes the sliding movement.

3) *In preparing for the change of position, as well as during its actual proceeding, all convulsive pressure of the thumb on the violin neck must be avoided. The smoother the thumb action, the better.*

4) *The pupil must not be discouraged by the whining and grating sounds which will inevitably accompany his first attempts at position-changing, especially in legato passages. Increasing skill following earnest endeavour will quickly and effectually remove this fault.*

5) *It must be carefully noted from the very beginning that position-changing is a proceeding definitely connected with the left hand, and one in which the bow must not take part with any false accentuation. The more independently each arm performs its particular functions, the better fulfilled will be the conditions necessary for good playing.*

Übungen im Wechsel

zwischen der ersten und dritten Lage. | Exercises in changing positions between the first and third positions.

a) Der vor dem Positionswechsel zuletzt aufgesetzte Finger gleitet in die betr. neue Lage.

a) The finger last used before the change of position occurs glides into the new position.

86.

b) Durch Tonwiederholungen oder durch Sequenzen veranlasster Lagenwechsel.

b) Change of position occasioned by the repetition of notes or by sequences.

c) Durch Unter- oder Übersetzen
eines Fingers bewerkstelligter Lagenwechsel
bei Sekundenfortschreitungen.

c) Change of position effected by
moving a finger either up or down
in degrees of the second.

88.

Exercise 88 consists of ten staves of music in 3/4 time. It demonstrates various finger position changes (Lagenwechsel) through second-degree intervals. The exercise starts in C major and moves through various keys including D major, E major, F major, G major, A major, B major, C minor, D minor, E minor, and F minor. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0 (thumb). The exercise is divided into two main sections by a double bar line on the second staff.

89.

Exercise 89 consists of three staves of music in common time (C). It demonstrates various finger position changes (Lagenwechsel) through second-degree intervals. The exercise starts in C major and moves through various keys including D major, E major, F major, G major, A major, B major, C minor, D minor, E minor, and F minor. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0 (thumb). The exercise is divided into two main sections by a double bar line on the first staff.

80
90.

Exercise 80 consists of three staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains two measures of music, each with a slur and a fingering number (1 and 2). The second staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains two measures of music, each with a slur and a fingering number (1 and 2). The third staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). It contains two measures of music, each with a slur and a fingering number (3 and 4).

d) Gemischter Lagenwechsel.

d) Various changes of position.

91.

Exercise 91 consists of eight staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains two measures of music, each with a slur and a fingering number (0 4 and 2). The second staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains two measures of music, each with a slur and a fingering number (3 1 4 3 and 2 2). The third staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a common time signature (C). It contains two measures of music, each with a slur and a fingering number (0 1 0 1 and 0 3 0 3). The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains two measures of music, each with a slur and a fingering number (0 1 and 0 4 0 3). The fifth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains two measures of music, each with a slur and a fingering number (0 2 and 0 2). The sixth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains two measures of music, each with a slur and a fingering number (0 3 and 0 3). The seventh staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains two measures of music, each with a slur and a fingering number (1 and 2). The eighth staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a common time signature (C). It contains two measures of music, each with a slur and a fingering number (4 0 and 0 2).

Beispiele
aus Werken verschiedener Meister.

Examples from the works
of various masters.

81

Viotti, 23. Conc.

92a Allegro.

92b Allegro.

Viotti, ibid.

92c Allegro.

Mozart, Conc. D dur.

92d Allegro aperto.

Mozart, Conc. A dur.

92e Allegro molto.

Beethoven, Op. 12, N° 3.

Übungen im Wechsel
zwischen der ersten,
zweiten und dritten Lage.

Exercises in changing positions
between the first,
second and third positions.

93.

94.

95.

Exercise 95 consists of six staves of music. The first four staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music features continuous eighth-note patterns, often grouped in pairs or triplets, with various fingering numbers (0, 1, 2, 3) indicated below the notes. The first four staves end with repeat signs, and the fifth and sixth staves conclude the exercise with final notes and repeat signs.

96.

Exercise 96 consists of three staves of music. The first two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music features continuous eighth-note patterns, often grouped in pairs or triplets, with various fingering numbers (0, 1, 4) indicated below the notes. The first two staves end with repeat signs, and the third staff concludes the exercise with a final note and a repeat sign.

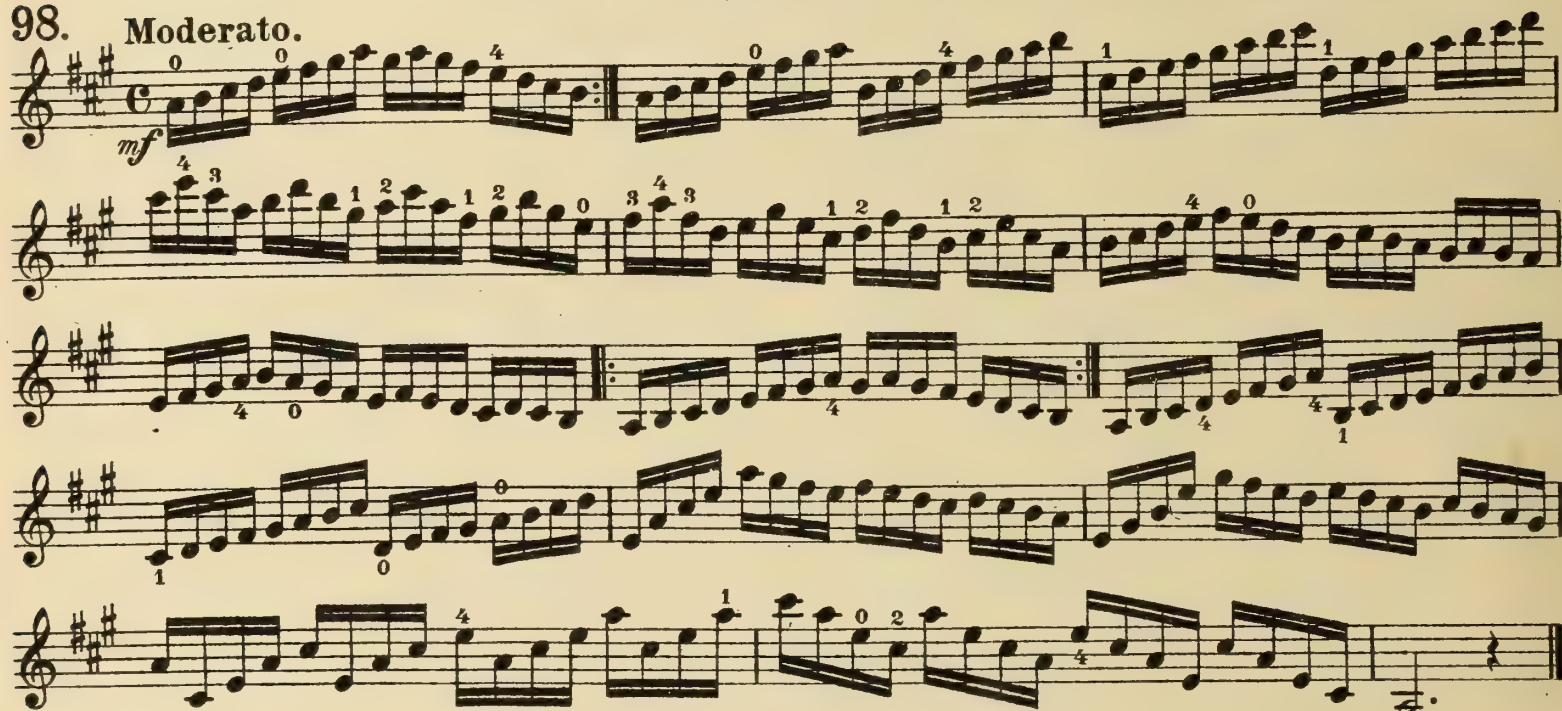
97.

Exercise 97 consists of four staves of music. The first three staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music features continuous eighth-note patterns, often grouped in pairs or triplets, with various fingering numbers (0, 1, 4) indicated below the notes. The first three staves end with repeat signs, and the fourth staff concludes the exercise with a final note and a repeat sign.



Etude.

98. Moderato.



Verschiedene Stricharten
zu vorstehender Etude.

Various kinds of bowing for
the above study.



99. Comodo.

p

calando

100. Allegretto grazioso.

Mazas.

This musical score is for a piece titled "100. Allegretto grazioso." by Mazas. It is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The tempo and mood are indicated as "Allegretto grazioso." and "legg." (leggiero). The score consists of 12 staves of music. It begins with a series of eighth and sixteenth notes, often grouped in fours or eights. The piece features various musical ornaments, including slurs, ties, and dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *crescendo*. The notation includes many fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 0) and articulation marks (e.g., accents, staccato). The piece concludes with a final cadence marked by a double bar line and a *p* dynamic.

Bourrée.

J. S. Bach.
(1685-1750)

101. Allegro.

f *p (legg.)*
mf *p*
crescendo *f*
p *legg.*
f *p (espr.)*
mf
p
f *p (legg.)*
mf *p* *crescendo*
f
p *(legg.)* *f*

Allemande.

J. M. Leclair.
(1697-1764)

102. Moderato.

I. *f* *V* *4* *tr*
 II. *f* *V* *4*

I. *4* *0* *tr* *f* *3* *3* *p* *3*
 II. *3* *p*

I. *3* *f* *3* *3* *p* *3*
 II. *f* *p*

I. *f* *p* *3* *0*
 II. *f* *p*

I. *crescendo* *f* *tr*
 II. *f*

I. *f* *V* *1* *tr* *2*
 II. *f*

I. *p* *1* *1* *1*
 II. *p* *f* *p*

I. *f* *p* *mf*

II. *f* *p*

I. *crescendo*

II.

I. *f* *p*

II. *p*

I. *crescendo* - *poco* - *a* - *poco*

II.

I. *ff*

II. *ff*

I. *p* *crescendo*

II. *p*

I. *f* *rit.*

II. *f*

Aubert père.
(1678-1748)

103. Vivace.

Fr.

The musical score is written for two staves, labeled I and II. It is in 2/4 time and the key of D major (indicated by two sharps). The piece is titled "103. Vivace." and is by "Aubert père. (1678-1748)". The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and dynamic markings (f, p, pp, cresc.). The piece is divided into seven systems, each with two staves. The first system starts with a forte (f) dynamic. The second system includes a piano (p) dynamic. The third system includes a piano (p) dynamic. The fourth system includes a piano (p) dynamic. The fifth system includes a piano (p) dynamic. The sixth system includes a piano (p) dynamic. The seventh system includes a piano (p) dynamic. The piece concludes with a final cadence.

I.
 II.
 Musical score for "The Merry Widow" (Act II). The score is written for two staves, I and II, in 2/4 time. The key signature is one sharp (F#). The music features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score is presented in a single system with a repeat sign at the end.

I. *crescendo* *p* *f* *ff* *pesante*

II. *f* *ff*

42222

Portamento und Vibrato.

Hat uns in den bisherigen Übungen und Stücken das Bestreben geleitet, die Veränderung der Lage so glatt und unauffällig als möglich zu bewerkstelligen, also eine rein technische Aufgabe zu lösen, so wenden wir uns nun jener Art des Positionswechsels zu, die, vom Ohr deutlich wahrzunehmen, dem ausdrucksvollen Singen auf der Geige dienen soll. Die Anwendung des hörbaren Lagenwechsels geschieht, wenn bei melodischen Fortschreitungen zwei in verschiedenen Lagen zu greifende Töne aneinander geschmiegt werden sollen oder durch das Schlagen einer Verbindungsbrücke deren enge Zusammengehörigkeit wenigstens angedeutet werden soll. Als ein der menschlichen Stimme abgelaushtes Ausdrucksmittel (italienisch: *portar la voce* = die Stimme tragen; französisch: *port de voix*) wird die Anwendung und Ausführung des Portamento naturgemäß denselben Vorschriften unterliegen, die für „die Kunst des schönen Gesanges“ gelten. Das auf der Violine zwischen zwei Tönen unter demselben Bogenstrich ausgeführte Portamento entspricht demnach beim Singen dem Zusammenschleifen zweier Töne auf derselben Textsilbe, das Portamento bei gleichzeitigem Bogen- und Lagenwechsel dem besonderen Fall, in dem ein Sänger zugunsten des musikalischen Ausdruckes auch da eine Verbindung herstellen will, wo auf den zweiten Ton eine neue Silbe kommt. Dieser Hinweis ist um so wichtiger, als die lebendige Erinnerung an die Herkunft und den Sinn eines „Brauches“, den Schüler am besten vor seiner mißbräuchlichen Anwendung schützen wird.

Was nun die Ausführung des Portamento anlangt, so gilt hierfür der Fundamentalsatz:

Der vor dem Positionswechsel zuletzt aufgesetzte Finger gleitet auf der Saite des Ausgangstones in die betreffende Lage, in der sich der Ton befindet, mit dem eine Verbindung hergestellt oder angedeutet werden soll! Ist der anzubindende Ton mit demselben Finger zu greifen wie der Ausgangston, so gleitet die Hand einfach unter Beobachtung der für den Lagenwechsel im allgemeinen gegebenen Vorschriften in die gewünschte Position, und es wird nur von den Forderungen des Ausdruckes an der betreffenden Stelle abhängen, ob das hierbei anzubringende Portamento schnell oder langsam verlaufen, mild oder leidenschaftlich erklingen soll; siehe Beispiel.

Ist hingegen die anzubindende Note mit einem anderen Finger zu greifen als der Aus-

Portamento and Vibrato.

*What we have hitherto aimed at in our exercises and pieces has been to accomplish the change of position as smoothly and inaudibly as possible, to overcome, in fact, a purely technical difficulty. Now we may turn to that kind of position-changing which is perceptible to the ear and auxiliary to artistic expression on the violin. The audible change of position is used if two notes occurring in a melodic progression, and situated in different positions, are to be made to cling together, or their homogeneous nature indicated at least by a connecting bridge of sound. As a means borrowed from the human voice (Italian: *portar la voce*=carrying the voice, French: *port de voix*), the use and manner of executing the portamento must come naturally under the same rules as those which hold good in vocal art. The portamento used on the violin between two notes played with one bow-stroke corresponds, therefore, to what takes place in singing when the slur is placed over two notes which are meant to be sung on one syllable; the portamento occurring when a change of bow and position is simultaneously made corresponds to what happens when a singer for the sake of musical expression connects two notes, on the second of which a new syllable is sung. This explanation is very important because a clear understanding of the meaning and origin of portamento will be the best means of preventing the pupil from misusing the effect.*

In regard to the way in which the portamento should be executed the following fundamental rules hold good.

The finger which stops the lower note just before the change of position takes place, must glide up the string on which the starting note is played, until it reaches the position containing the note to be slurred. If the slurred note is to be taken with the same finger from which the portamento starts, the hand simply passes to the desired position in a manner conformable to the general rules of position-changing. It will depend entirely on the character of the passage in question whether the portamento is to be executed slowly or quickly, with tenderness or with passion. See example.

If on the other hand the slurred note is to be taken with another finger than that employed for the

Largo.
Cantabile e mesto.

J. Haydn.

tenuto *f* *p*

Moderato.

P. Rode.

3 0 I. 8 3

Andante.

Mendelssohn.

p 0 1 2 1 1 II. 2 etc.

gangston, so gleitet zwar auch der zuletzt aufgesetzte Finger bis zur betreffenden Lage, bei der Ankunft daselbst gelangt jedoch nicht die den Vorgang bloß andeutende, eingeklammerte Vorschlagsnote zur Ansprache, sondern statt derselben der durch rechtzeitiges Niederfallen des vorgeschriebenen Fingers erzielte Hauptton. Z. B.

starting-note, the finger on this note must glide up the string far enough to allow the finger employed for the higher note (indicated by a grace-note in parenthesis) to fall with precision on its correct place. The student will of course understand that the grace-note in our example is merely a mark of direction, and not to be sounded. For instance:

Andante cantabile.

espr. 1 1 4 0 4 etc.

Mozart,
Conc. D dur

Grazioso.

p 1 1 4 *f* 3 II 2 etc.

Rode, Caprice.

Andantino.

p III 4 1 1 II etc.

Spohr, Barcarole.

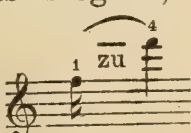
Adagio.

f 1 II *f* 4 1 4 3 4 etc.

Spohr.

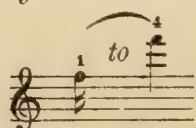
Zum vorstehenden Beispiel sagt Spohr in seiner Violinschule:

„Im ersten Takt wird der erste Finger auf der A-Saite von h—f fortgeschoben und dann das hohe f forzando, d. h. mit verstärktem Ton genommen. Da die Stelle überdies noch forte bezeichnet ist, so muß das Hinaufgleiten mit größter Geschwindigkeit und Kraft geschehen. Dadurch allein wird es möglich, das Über-

springen der Oktave von  dem Hörer

Regarding the foregoing examples Spohr remarks in his *Violin School**):

“In the first bar the first finger is pushed up on the A string from B to F, and the upper F is then taken forzando (*fz*); that is, with augmented tone. Moreover, as the passage is marked forte, the gliding upwards must be done with the greatest force and rapidity. By this means only is it possible to hide the

octave skip  from the hearer, and lead

*) Excerpts from J. Bishop's translation.

zu verbergen und ihn glauben zu machen, er habe das Fortgleiten des einen Tones zum anderen ohne Unterbrechung gehört.“ — Was hier Spohr von der Anwendung des Portamento im ersten Takte seines Beispiels ausführt, gilt selbstverständlich auch von der Parallelstelle im zweiten Takte.

Über ein weiteres Ausdrucksmittel der Violine, dem Lagenwechsel bei Tonwiederholungen, sagt Spohr am gleichen Ort:

„Durch das Wechseln der Finger auf einem Tone wird ebenfalls etwas, dem Gesange Angehörendes nachgeahmt, nämlich das, durch das Aussprechen einer neuen Silbe bewirkte Trennen zweier, auf derselben Klangstufe befindlichen und in einem Atem gesungenen Töne. Wenn der Geiger dieses Trennen zweier gleicher Töne gewöhnlich durch Absetzen oder Wechseln des Bogenstriches bewirkt, so wird es hier bei ruhig fortgehendem Bogenstrich durch das Vertauschen des einen Fingers mit dem anderen erreicht. Die Hand wird dabei so weit zurückgezogen oder fortgeschoben, bis der Finger, welcher den ersten ablösen soll, auf seinen Platz niederfallen kann; z. B.



Hier wird also zuerst der zweite Finger von e—c zurückgezogen, damit der vierte auf das zweite e niederfallen kann; dann der dritte von d—f fortgeschoben, damit der erste dessen Stelle einnehme. Dieses Fortrücken bis zu den angegebenen Tönen darf aber nicht gehört und die Stelle nicht etwa wie folgt vorgetragen werden:



Das Wechseln der Finger muß im Gegenteil so schnell geschehen, daß das Verlassen des ersten Tones vom Ohr kaum bemerkt wird.“ —

Besondere Vorsicht erheischt die Ausführung des Portamento bei der Verbindung eines natürlichen Flageolets mit einem in einer anderen Lage fest zu greifenden Ton unter demselben Bogenstrich, und umgekehrt, beim Hineinschleifen eines fest gegriffenen Tones in ein natürliches Flageolet. Im ersten Falle wird der zunächst nur sanft aufgelegte Finger während des Gleitens allmählich immer stärker auf die Saite niedergedrückt werden müssen, im zweiten Falle dagegen der Druck während des Gleitens unvermerkt nachzulassen haben, um den Übergang in den Flageoletklang zu vermitteln. Aber

him to believe that the gliding from one note to another has been effected without interruption.” What Spohr points out with regard to the use of portamento in the first bar of his example applies of course equally to the corresponding place in the second bar.

Referring to yet another means of expression on the violin, namely, the repetition of a note in changing the position, Spohr says:

“By changing the finger upon a note, another property of singing is likewise imitated, viz: the separation of two notes on the same degree of the staff, caused by pronouncing a new syllable on the second of them, both being sung in one breath. Though the Violinist usually effects this separation of two equal notes by a short pause in, or a change of bowing, it is here accomplished by substituting one finger for another with a steady, continuous motion of the bow. The hand is therefore so far drawn back or pushed forward until that finger which has to relieve the first falls naturally on its place. Ex.:

“In this example the second finger is drawn back from E to C, in order that the fourth may fall on the second E; then the third is pushed forward from D to F, so that the first may occupy its place. This gliding on to the before mentioned notes must not, however, be heard.

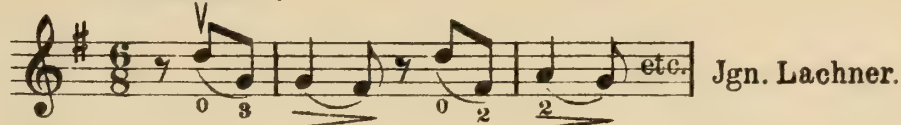
“The change of finger must be made so quickly, that the ear may scarcely observe when the first note is left.”

Special care is needed when a natural harmonic and a stopped note in another position are connected portamento in the same bow-stroke, and also when the case is reversed and the slide occurs towards a natural harmonic from a stopped note. In the former case the finger, which at first lies lightly on the string, must gradually increase its pressure: in the latter case on the contrary, the pressure on the string must be imperceptibly lessened, in order that the harmonic note be arrived at. But even when such places are marked glissando or something similar, the use of the portamento must never overstep the limits of the beautiful and degenerate into a whine, as if the intention were

selbst wenn an der betreffenden Stelle die Bezeichnung „glissando“ oder eine ähnliche vorgeschrieben ist, darf das hierbei zur Anwendung kommende Portamento niemals in ein die Schöngrenze überschreitendes Heulen ausarten; es läge denn die Absicht vor, gewisse Eigenarten exotischer Volksmusiken dadurch drastisch zu charakterisieren.

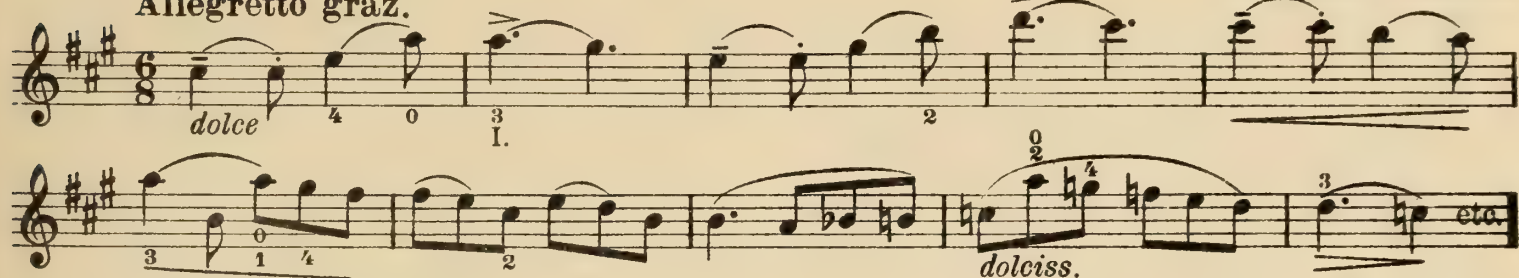
to caricature the peculiarities of certain wandering street musicians.

Andantino.



Jgn. Lachner.

Allegretto graz.



François Schubert.

Allegro molto vivace.



Mendelssohn.

Andante tranquillo.



B. Godard,
Berceuse.

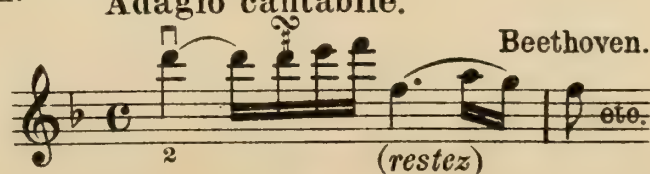
Allegro non assai.



Ungar. Tanz,
Nach Brahms-Joachim.

Die bisher angeführten Beispiele behandeln die Anwendung des Portamento in solchen Fällen, wo der Lagenwechsel unter einem und demselben Bogenstrich auftritt. Findet mit der Veränderung der Position gleichzeitig ein Strichwechsel statt, so muß zur Erzielung eines lückenlosen Anschlusses der beiden in verschiedenen Lagen zu greifenden Töne die Verbindungsbrücke so schnell und geschickt geschlagen werden, daß auch ein scharf darauf hinhorchendes Ohr den Vorgang kaum wahrnimmt. An dem folgenden Beispiele läßt sich diese Forderung aufs anschaulichste erörtern:

Adagio cantabile.



Beethoven.

The examples hitherto given are cases of portamento in which the change of position is taken with one stroke of the bow. If the change of position occurs simultaneously with the change of bow-stroke, the object of the student must be to connect the two notes belonging to the different positions in as perfect a manner as possible, so that the proceeding will be imperceptible to the keenest ear. The necessity for this is fully illustrated in the following example.

Jeder musikalisch empfindende Mensch wird ohne weiteres zugeben, daß trotz des Intervalls einer Oktave und des gleichzeitig auftretenden Strichwechsels die beiden Töne f'' und f' in diesem Gange aufs engste zusammengehören und deshalb lückenlos aneinandergeschmiegt werden müssen. Führen wir das Beispiel in der fünften Lage aus, wie es die Bezeichnung „(restez)“ verlangt, — und rein musikalisch betrachtet, wäre gegen eine solche Ausführungsweise nicht das geringste einzuwenden — so ist zunächst für eine Anwendung des Portamento gar keine Gelegenheit gegeben. Diese stellt sich erst ein, wenn wir es, der einheitlichen Klangfarbe wegen, ganz auf der E-Saite spielen, also mit dem zweigestrichenen f in die erste Lage gehen. Hierbei nun können, wenn die greifenden Finger mit dem streichenden Bogen nicht in der einträchtigsten Weise zusammenwirken, d. h. Lagen- und Strichwechsel nicht haarscharf zusammenfallen, folgende Fehler entstehen, Fehler, deren Anzahl sich durch Kombinationen leicht noch vermehren läßt:



Von diesen „Vortragsmanieren“, die man leider sehr oft zu hören bekommt, sind die unter a), b), c) und d) mitgeteilt, weil gegen die elementarsten Forderungen des natürlichen Gesanges verstößend, absolut zu verwerfen. Aber auch die Ausführungsweise bei e) wirkt nur dann einigermaßen erträglich, wenn das an das dreigestrichene f angebogene b dem Hörer gar nicht zum Bewußtsein kommt, der Vorgang des Gleitens also vom Spieler nur leise angedeutet wird. Ganz einwandfrei läßt sich unser Beispiel auf der E-Saite nur darstellen, wenn der Ausführende

Anyone who is truly musical will at once admit that, in spite of the interval of the octave being separated by the change of bow stroke, the two notes F'' and F' in this passage are closely related and must be drawn together with as little break as possible. If we play the example in the fifth position as indicated by the word “restez” (and considered from a purely musical point of view nothing could be said against this way of playing the passage), an opportunity would not arise for the use of the portamento. This would only occur if, in order to obtain a certain unity of colouring, we were to execute the passage entirely on the E string, taking the F'' in the first position. If the fingers of the left hand do not co-operate with the bow in the utmost unanimity, that is, if the change of position and of bow-stroke do not occur exactly together, the following faults will arise, — faults which through certain combinations may easily become multiplied.

Of these mannerisms in style, which are, unfortunately, but too often heard, those given at a, b, c, and d are to be absolutely condemned, because they violate the most elementary rules of natural singing. Even the effect shown at e only becomes endurable if the B slurred from B to F'' is sounded so as to be imperceptible to the hearer, that is to say, if the slide is merely indicated by the player. The performance of the example entirely on the E string only becomes permissible if the player retains in his memory the original tone-picture created by the taking of the passage in the fifth position, and if he endeavours, in spite of

Adagio.



das ursprüngliche Klangbild, welches das Verbleiben in der fünften Lage liefert, im Gedächtnis bewahrt und sich bemüht, trotz gleichzeitigen Lagen- und Strichwechsels keinerlei Zwischenklänge aufkommen zu lassen. — Besonders wichtig ist die Beherrschung dieser Ratschläge

simultaneous change of position and bow-stroke, to allow no intermediate sounds to become apparent. It is especially important that the student should take note of the advice offered in cases like the following, where such ample opportunity occurs of falling into these objectionable mannerisms. By the constant use of wrongly

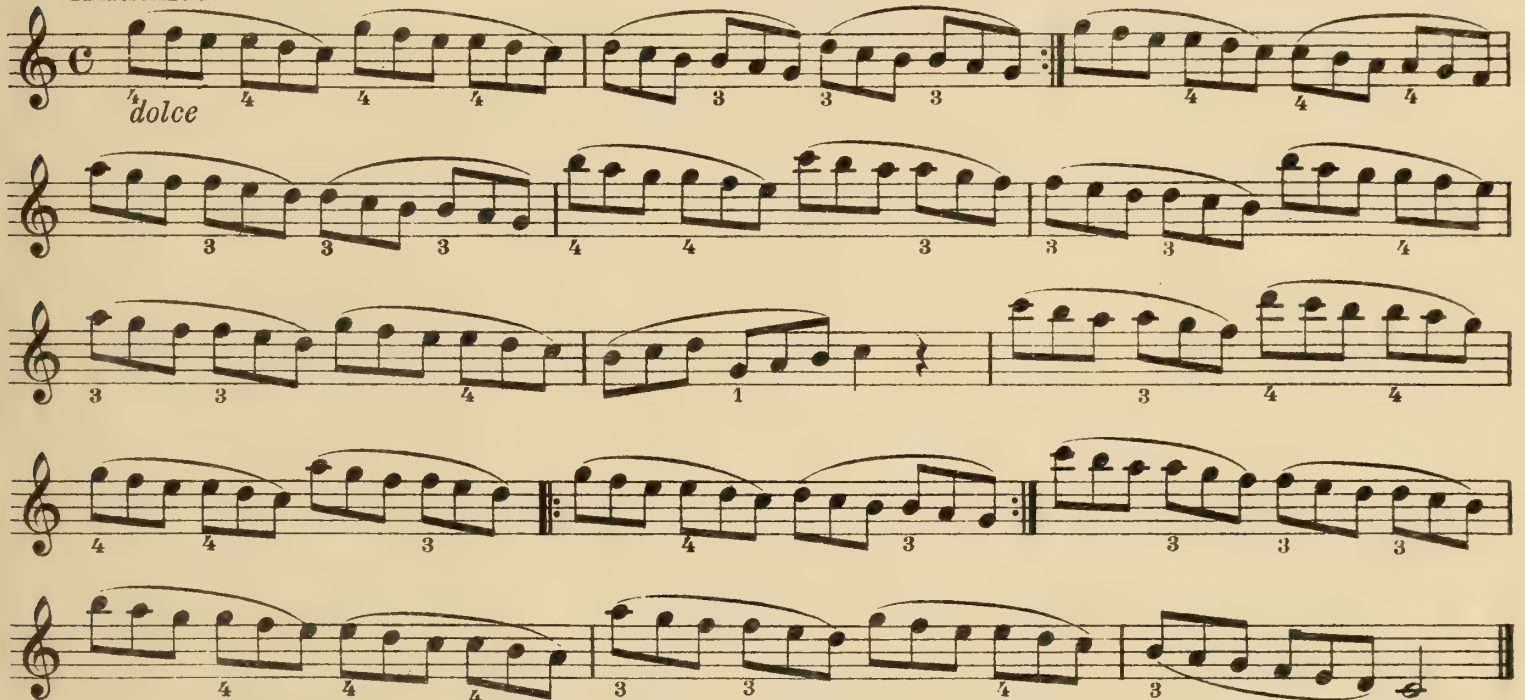
überall da, wo die Gelegenheit zur Betätigung fehlerhafter Ausdrucksmanieren so reichlich vorhanden ist wie in dem nachstehenden Beispiele. Es kann durch aufdringliche und falsch ausgeführte Portamenti bis zur Karikatur verunstaltet werden. (Siehe Beispiel.)

executed portamenti the performance of a piece can become so disfigured as to result in mere caricature. (See example.)



104.

Andante.



Es darf als selbstverständlich vorausgesetzt werden, daß alle die Kunst des Vortrags betreffenden Regeln nicht von unbeugsamer Strenge sind. Denn manche Ausdrucksmanier, die bei gewohnheitsmäßiger Anwendung nicht scharf genug bekämpft werden kann, mag sich in einem Spezialfall nicht nur als wirksam, sondern als durchaus zulässig erweisen. Die Hauptsache ist, daß der Schüler die gegebenen Winke geistig verarbeitet und sich bemüht, seinen Geschmack und sein Urteil durch Vergleiche zwischen richtig und falsch, natürlich und ungesund zu bilden. —

Um sowohl den unauffälligen, glatten Lagenwechsel wie den mit einem Portamento auftretenden in richtiger Weise ausführen zu lernen, studiere der Schüler zunächst die folgende Etüde mit ihren Vorübungen auf das sorgfältigste. Nach erfolgter Bekanntschaft mit der vierten und fünften Lage nehme er dann die Edur-Etüde von R. Kreutzer (No. 11) vor, die den gleichen Zwecken dient. Beim Studium beider Etüden

Of course it must be quite understood that all rules applying to the art of musical performance are not of unbending strictness. For many an effect of which the habitual use cannot be too strenuously opposed, may in a particular case not only produce excellent results, but be altogether legitimate. The main point is that the pupil should assimilate the counsel given above, and that he should endeavour to train his taste and judgment by frequent comparison of right with wrong, of what is natural with what is affected.

In order to acquire ease and smoothness in changing the bowstroke, both of which are necessary in connection with the portamento, the pupil must now apply himself assiduously to the following studies with their preparatory exercises. If he possesses some surety in the fourth and fifth positions, he should begin the practice of Kreutzer's Etude in F major (No. 11), which will increase his facility. In practising these studies he should remember to use his thumb correctly, and he should be

seien dem Schüler die Funktionen des Daumens nochmals in Erinnerung gebracht, ebenso die Warnung, den Lagenwechsel durch falsche Betonungen mit dem Bogen unterstützen zu wollen.

Neben dem Portamento ist die Bebung oder das Vibrato das wichtigste Ausdrucksmittel der linken Hand. Spohr sagt darüber: „Wenn der Sänger in leidenschaftlicher Bewegung singt oder seine Stimme bis zur höchsten Kraft steigert, so wird ein Beben der Stimme bemerklich, das den Schwingungen einer stark angeschlagenen Glocke ähnlich ist. Dieses Beben vermag der Geiger, wie manches andere der menschlichen Stimme Eigentümliche, täuschend nachzuahmen. Es besteht in einem Schweben des gegriffenen Tones, das abwechselnd ein wenig unter und über die reine Intonation hinausgeht, und wird durch eine schwankende Bewegung der linken Hand in der Richtung vom Sattel zum Steg hervorgebracht. Diese Bewegung darf aber nicht zu stark sein und das Abweichen von der Reinheit des Tones dem Ohre kaum bemerklich werden.“ — „Der Schüler hüte sich daher, sie nicht zu oft und am unrichten Ort anzubringen. Die oben bezeichneten Momente, wo die Bebung beim Sänger bemerkbar wird, deuten auch dem Geiger ihre Anwendung an. Er verwende sie also nur zum leidenschaftlichen Vortrage und zum kräftigen Herausheben aller mit *fz* oder $>$ bezeichneten Töne. Aber auch lang ausgehaltene Töne können durch sie belebt und verstärkt werden. Wächst ein solcher Ton vom *piano* zum *forte* an, so ist es von schöner Wirkung, wenn die Bebung langsam beginnt und im Verhältnis der zunehmenden Stärke zu immer schnelleren Schwingungen (Schwankungen) gesteigert wird. Auch eine schnell beginnende und allmählich langsamer werdende Bebung bei einem starken, nach und nach verhallenden Tone ist von guter Wirkung. Man kann daher die Bebung in vier Arten einteilen: 1. in die schnelle, zu stark herausgehobenen Tönen; 2. in die langsamere, zu getragenen Tönen leidenschaftlicher Gesangstellen; 3. in die langsam beginnende und schneller werdende zum Anwachsen und 4. in die schnell beginnende und langsam werdende zum Abnehmen lang ausgehaltener Töne. Diese beiden letzten Arten sind schwer und bedürfen vieler Übung, damit das Schneller- und Langsamerwerden der Schwankungen recht gleichförmig sei und nicht etwa ein plötzlicher Übergang vom Langsamen zum Schnellen und umgekehrt statfinde.“ —

Diesen anschaulichen Erläuterungen des Altmeisters über das Wesen und die Anwendung des Vibrato sind nur noch einige Ratschläge hinzuzufügen, die sich auf seine Ausführung beziehen. So dürfen die das Beben des Tones verursachenden Intonationsschwankungen nicht durch

well warned against the danger of wrong accentuation with the bow when changing positions.

Next to the portamento the most important means of expression within the power of the left hand is the vibrato. Concerning this Spohr says: —

*„The singer in the performance of passionate movements, or when forcing his voice to its highest pitch, produces a certain tremulous sound resembling the vibrations of a powerfully struck bell. This, with many other peculiarities of the human voice, the Violinist can closely imitate. It consists in the wavering of a stopped note, which alternately extends a little below and above the true intonation, and is produced by a trembling motion of the left hand in the direction from the nut to the bridge. This motion, however, should only be slight, in order that the deviation from purity of tone may scarcely be observed by the ear.“ — “The player, however, must guard against using it too often, and in improper places. In cases corresponding to those in which, as above stated, this trembling is observed in the singer, the Violinist may also avail himself of it: hence, it is employed only in an impassioned style of playing and in strongly accenting notes marked with *fz* or $>$. Long sustained notes may likewise be animated and reinforced by it: and should a swell from *p* to *f* be introduced on such a note, a beautiful effect is produced by commencing the tremolo slowly and gradually accelerating the vibrations, in proportion to the increase of power. If a *diminuendo* occur on a sustained note, it likewise produces a good effect to begin the tremolo quick and gently decrease in velocity. The tremolo may therefore be divided into four species: — 1st., the quick tremolo, for strongly accented notes: 2nd., the slow, for sustained notes in passages of deep pathos: 3rd., the slow commencing and gradually accelerating, for long notes played *crescendo*: and 4th., the quick commencing and gradually slackening, for such as are played *diminuendo*. The two latter species are difficult and require much practice, in order that the vibrations may at all times be accelerated and retarded in a perfectly regular manner, and without any sudden change from slow to quick, or the reverse.”**

To these lucid remarks regarding the nature and use of the vibrato we need only add a few hints as to the way in which it is done. The quivering movement of the finger on the note, by which the alternation

* From J. Bishop's translation of Spohr's Violin School.

krampfartige Zitterbewegungen der Hand oder gar des Armes hervorgerufen werden, sondern — je nach den Forderungen des Ausdrucks an der betreffenden Stelle — durch mehr oder weniger schnell verlaufende Schaukelbewegungen bei ganz lockerem Handgelenk. Letzteres wird seine Funktionen um so besser verrichten, durch je weniger Stützpunkte es in seiner Aktionsfreiheit behindert wird. Während der Dauer einer Bebung ist es daher ratsam, den Hals der Geige nur auf dem inneren Gliede des Daumens (in den höheren Applikaturen auf dem Nagelglied) ruhen zu lassen, so daß das Instrument, bis auf den aufgesetzten Finger, von dem übrigen Teile der Hand nicht berührt wird. Hält man hierbei die Violine in vorschriftsmäßiger Weise fest unter dem Kinn, so bereiten die von dem aufgesetzten Finger, resp. der ganzen Hand auszuführenden Schaukelbewegungen keinerlei Schwierigkeiten, und es ist nur eine Frage der Zeit und der Übung, sich des in Rede stehenden Ausdrucksmittels in dem von Spohr angedeuteten Sinne zu versichern. Es kann aber nicht eindringlich genug vor seiner gewohnheitsmäßigen Anwendung — zumal an falscher Stelle — gewarnt werden! Ein geschmackvoller, gesund empfindender Geiger wird immer die stetige Tongebung als das Reguläre ansehen und das Vibrato nur da anwenden, wo die Forderungen des Ausdrucks mit innerer Notwendigkeit darauf hinweisen.

in the intonation is brought about, must not proceed from any spasmodic trembling of the hand or arm, but must, in accordance with the musical expression of the passage, consist of oscillating movements more or less rapidly performed, with a perfectly loose wrist. The latter will perform its functions all the better for having its freedom of action interfered with as little as possible. In using the vibrato, therefore, it will be advisable to allow the neck of the violin to rest on one joint of the thumb (in the higher positions on the nail joint) in order that the instrument may not be touched by any part of the hand except the finger which is stopping the note. Thus if the violin is held in the correct manner, firmly under the chin, the vibratory movement executed by the finger on the note presents no difficulty; to arrive at perfection in this means of expression in the sense indicated by Spohr, is merely a question of time and practice. But the pupil cannot be sufficiently warned against the habitual use of the tremolo, especially in the wrong place. A violinist whose taste is refined and healthy will always recognize the steady tone as the ruling one, and will use the vibrato only where the expression seems to demand it.

Musette.

J. M. Leclair.

105. Allegretto.

109. Allegro

I. *mf affettuoso*

II. *mf*

I. *f* *p* *f* *p*

II. *f* *p* *f* *p*

I. *f*

II. *f*

I. *p*

II. *p*

I. *f* *p*

II. *f* *p*

I. *f* *ff* *dim.*

II. *f* *ff* *dim.*

I. *calando*

II. *p.* *p*

106. Andante.

Gluck.
(1714 - 1787.)

I. *dolce*
(La secunda volta *pp*) *fp*

II.

I. *p*

II.

I. *cre - scen -*

II.

I. *do al f p*

II.

I. *fp calando*

II.

107. Poco adagio.

J. Haydn.
(1732 - 1809.)

I. *cantabile*

II.

I.

II.

I. *fz*

II. *fz*

p

I. *fz*

II. *fz*

p

Variation.

I. *sempre p*

II.

I.

II.

The musical score consists of six systems, each with two staves labeled I and II. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Staff I begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes. Staff II has a bass clef and contains a few notes with a long slur.
- System 2:** Staff I continues with more complex rhythmic patterns. Staff II has a few notes with a long slur.
- System 3:** Staff I features a series of eighth notes. Staff II has a few notes with a long slur.
- System 4:** Staff I has a series of eighth notes. Staff II has a few notes with a long slur. Dynamics *mf*, *fz*, and *p* are marked.
- System 5:** Staff I has a series of eighth notes. Staff II has a few notes with a long slur. Dynamics *mf* and *fz* are marked.
- System 6:** Staff I has a series of eighth notes. Staff II has a few notes with a long slur. Dynamics *p* and *calando* are marked.

Mit dem Studium der folgenden Übungen in gebrochenen Oktaven sieht sich der Schüler drei gleich wichtigen Forderungen gegenübergestellt: Der sorgfältigsten Intonation, einer besonders geschmeidigen Bogenführung und der richtigen Betonung der jeweiligen unter einem Strich auszuführenden Notengruppen. Zur Sicherung der ersteren Forderung achte er von Anfang an streng auf die enge Zusammengehörigkeit der beiden das Intervall einer Oktave greifenden Finger. Sie haben, nicht jeder einzeln für sich, sondern stets gleichzeitig die Rückungen zu bewerkstelligen, die die neue Tonstufe nötig macht. Von der einzigen Ausnahme abgesehen, wo ein Finger sich mit einer leeren Saite zum Intervall einer Oktave zusammenzutut, bleiben der erste und der vierte Finger immer fest auf den betreffenden Saiten liegen. Man hüte sich aber ebenso vor übermäßigen Druckäußerungen der einzelnen Finger wie vor jeder krampfartigen Anspannung der ganzen Hand oder des Ellbogengelenks, damit die Rückungen auf dem Griffbrett flott vonstatten gehen können.

Was den rechten Arm bei der Ausführung gebrochener Oktaven anlangt, so muß der Bogen trotz der Lockerheit der beteiligten Gelenke so festgehalten werden, daß auch die der accen-
tuirten Note folgenden Töne zu deutlicher Ansprache gelangen. Zur Vermeidung flötender oder gar pfeifender Nebengeräusche muß besonders die Biegung des Handgelenks nach unten mit großer Präzision vor sich gehen; man hüte sich aber vor zu starken Drehungen der Bogenstange!

Sind die Reinheit der Griffe und die deutliche Artikulation aller Töne die Vorbedingungen zur einwandsfreien Ausführung gebrochener Oktaven-, Terzen-, Sexten- und Dezimengänge, so wird das charakteristische Wesen derselben einerseits durch die richtige Betonung der einzelnen Glieder bestimmt, andererseits durch die Klarheit und Beweglichkeit, mit der sich die Tonfolgen abspielen. Jene leider so oft vorkommende Art der Ausführung, bei welcher der tiefere Ton des betreffenden Intervalls sich wie ein Vorschlag anhört, kann demnach nicht scharf genug verurteilt werden. Erstlich kommt es dabei fast immer zu falschen Betonungen, zweitens wird der Fluß der Gänge fortwährend dadurch unterbrochen, daß statt gebrochener Intervalle nachlässig ausgeführte Zusammenklänge in die Erscheinung treten.

In the study of the following exercises the student will find his attention claimed by three equally important demands, viz. perfect intonation, an especially flexible manner of bowing, and the correct accentuation of the respective groups of notes occurring under one bow-stroke. To meet the first of these he must carefully note from the outset the close relationship existing between the two fingers that stop the interval of the octave. Both fingers, in moving on to the new octave, must act precisely at the same moment; one finger must never move alone or independently of the other. With the single exception of the case where a finger forms the octave in conjunction with the open string, the first and fourth fingers remain firmly on the two strings used for the interval. In order that the movements on the finger-board may be executed lightly and easily, care should be taken to avoid any excessive pressure of one of the two fingers, as well as any convulsive straining of the hand or the elbow joint.

With regard to the right arm in the playing of broken octaves, although the wrist must be quite flexible, the bow must be held firmly enough to give distinct articulation to the notes following the accented note.

To guard against the danger of whistling side sounds (Nebengeräusche), the downward curve of the wrist must be maintained with great nicety. In doing this, however, one must be careful not to turn the bow too much round.

If purity of stopping and a distinct articulation of each note are the preliminary conditions to a faultless rendering of passages in broken octaves, thirds, sixths, and tenths, the innate characteristics of these will be made apparent on the one hand by the proper accentuation of the different ties or slurs, and on the other by the clearness and mobility with which the succession of notes is played. That kind of rendering — unfortunately only too common — in which the lower note of the interval in question is made to sound like an appoggiatura, cannot be too severely censured. In the first place the result is almost always false accent, and in the second, the flow of the passage is constantly interrupted, so that instead of sounding like broken intervals carelessly played, the effect is as though the intervals were taken together.

segue

110.

Exercise 110 consists of 12 measures of music in 2/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#). The notation includes various fingerings (0, 1, 2, 3) and accents. The first measure is marked with a 'G.B.' (Guitar Basso) instruction. The piece concludes with a double bar line and a final whole note chord.

111.

Exercise 111 consists of 12 measures of music in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (Bb). The notation includes various fingerings (0, 1, 2, 3) and accents. The piece concludes with a double bar line and a final whole note chord.

112.

Exercise 112 consists of 12 measures of music in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (Bb). The notation includes various fingerings (0, 1, 2, 3) and accents. The piece concludes with a double bar line and a final whole note chord.

113.

Largamente.

114.

Lento.

115. *Moderato.*

116.

Allegretto.



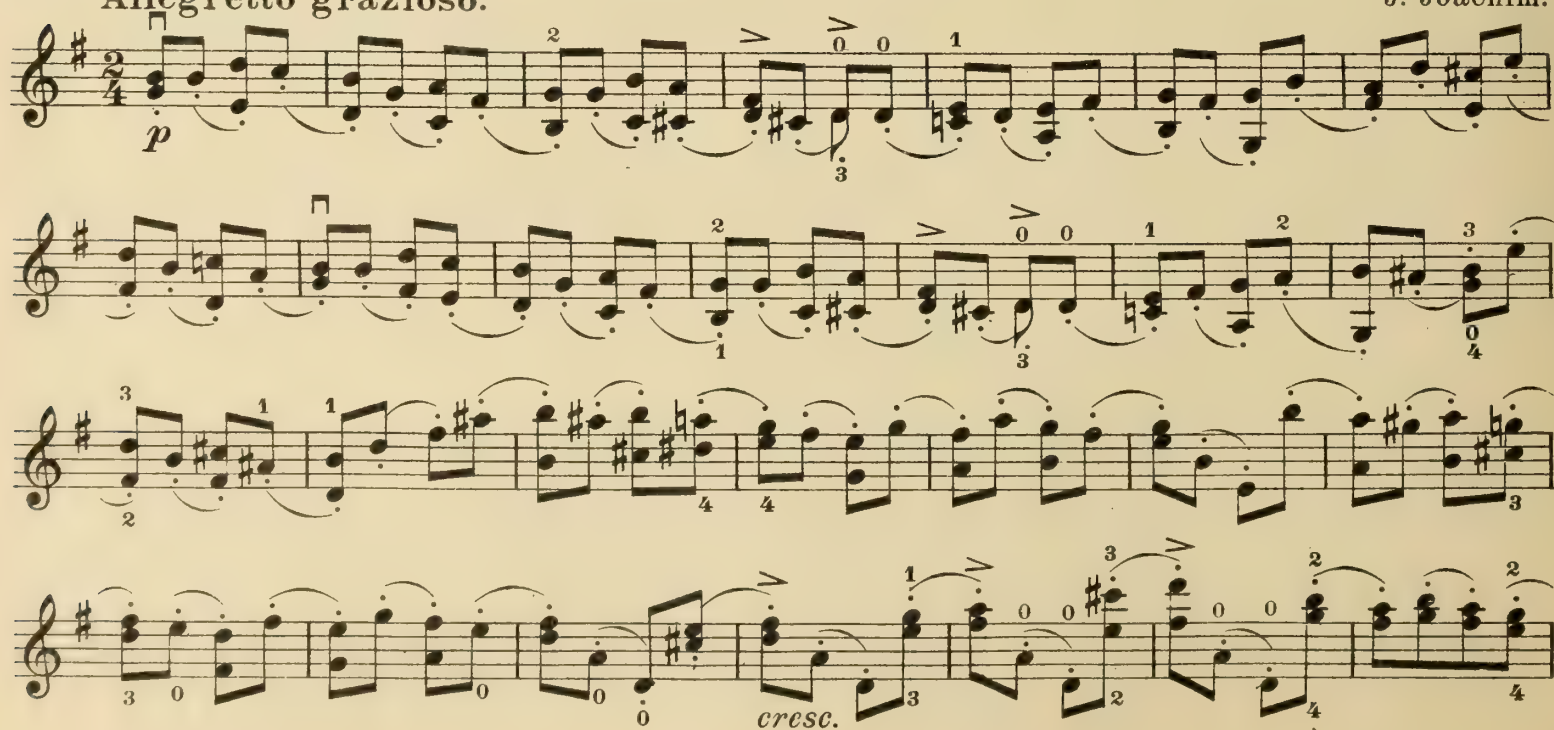
117.



118.

Allegretto grazioso.

J. Joachim.



calando *in tempo*
dimin. 0 3 0 0 0 3 2 1 1
 1 0 3
 1 4 2
segue
 4 2 3
cresc. 1 1
 4 3 4 3
f 0 0 2 2 0 0
 4 4
dim e poco riten. *in tempo*
 3 1
p
cresc. 1 4 2
 0 *restez*
f
con fuoco 1 4 0 1 1 0
 0 2 0 3 0 3 0 0 2 3

Zweiter Teil.



Second Part.

INHALT.



Erster Teil.

	Seite
Zur Einführung	3
Von der Teilung der Saite (Natürliche und künstliche Flageolets)	5
Von der Größe der musikalischen Intervalle (Harmonische und melodische Intonation; Temperatur)	15
Doppelgriffstudien in der ersten Lage	20
Die zweite Lage	35
Übungen in der zweiten und dritten Lage	37
Die dritte Lage	60
Der Lagenwechsel und die Funktionen des Daumens	76
Portamento und Vibrato	92



Zweiter Teil.

Die vierte Lage	107
Die fünfte Lage	131
Die sechste Lage	151
Die siebente Lage	158
Freier Wechsel durch alle Lagen	163
Vom Strecken der Finger	165
Von den aufprallenden Stricharten (Ricochet, Tremolo und Arpeggio)	170
Gleichzeitige Führung zweier selbständiger Stimmen	182
Vom Pizzikato	187
Tonleiter- und Akkordstudien	193
Chromatische Tonleitern	205
Tonleitern in gebrochenen Terzen	210
Tonleitern in Terzen	220
Tonleitern in Sexten	226
Tonleitern in Decimen	239



CONTENTS.



Part I.

	Page
Introduction	3
Of the Division of the String (Natural and Artificial Harmonics)	5
Of the Size of the Musical Interval (Harmonic and Melodic Intonation; Temperament)	15
Study of Double Stopping in the First Position	20
The Second Position	35
Exercises in Second and Third Position	37
The Third Position	60
Position-changing and Thumb Action	76
Portamento and Vibrato	92



Part II.

The Fourth Position	107
The Fifth Position	131
The Sixth Position	151
The Seventh Position	158
The Free Use of all Positions	163
Of the Extension of the Fingers	165
Of Rebounding Bowing in its various forms (Ricochet, Tremolo, and Arpeggio)	170
The Playing together of two Independent Parts	182
Of Pizzicato	187
Studies in Scales and Chords	193
Chromatic Scales	205
Scales in broken Thirds	210
Scales in Thirds	220
Scales in Sixths	226
Scales in Tenths	239

Zweiter Teil.

Die vierte Lage.

Nach unserer in den vorhergehenden Kapiteln gegebenen Definition des Begriffes „Lage“ befindet sich die linke Hand in der vierten Position, wenn der erste Finger durch festes Aufsetzen auf einer der vier Saiten das Intervall einer Quinte abmisst. Zur Sicherung des Eintritts eröffnen wir unsere Übungen in dieser Lage mit solchen Tonarten, deren Grundton eine reine Quinte höher steht als die betr. leere Saite, auf welcher der erste Finger seine Functionen beginnt. Dem Anfänger ist damit die Möglichkeit gegeben, einerseits durch das Anstreichen der nächst höheren leeren Saite die Intonation des Ausgangstones auf ihre Richtigkeit zu prüfen, andererseits im Verlauf der Übungen auch den durch sanftes Auflegen des vierten Fingers erzielten natürlichen Flageoletklang (die Octave der betr. leeren Saite) zur Vergleichung heranzuziehen.

Von der Nothwendigkeit, den linken Arm beim Vordringen in die höheren Regionen des Griffbretts soweit unter den Körper der Geige zu stellen, dass sich die Hand genügend über den Rand der Decke erheben kann und die Finger auch beim Spiel auf der G-Saite senkrecht niederfallen, ist zwar schon die Rede gewesen. Zu Gunsten eines geschmeidigen Mechanismus der linken Hand kann aber die Erfüllung dieser Forderung dem Schüler nicht oft genug eingeschärft werden.

Second Part.

107

The Fourth Position.

In accordance with the definition of the term "position" given in the preceding chapters, the left hand is said to be in the fourth position when the first finger is placed on the fifth note of any of the strings. In order to assure ourselves of a good beginning we will open our studies in this position in keys whose fundamental notes constitute a perfect fifth from the corresponding open string on which the first finger commences. The beginner can test the correctness of the position by comparing the pitch of the note played by the first finger with the next open string, with which it ought to be in unison; or, during the course of the exercise, by taking the harmonic note (the octave of the open string) with the fourth finger.

We have already spoken of the necessity of placing the left arm well under the violin when playing in the higher positions, so that the hand can be brought sufficiently over the side of the instrument to allow the fingers to fall vertically, even when playing on the G string. If the pupil is to acquire an easy, flexible technique of the left hand, he cannot pay too much attention to this advice.

119. Largamente.

The musical score for exercise 119, 'Largamente', is written in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of eight staves of music. The first two staves are labeled 'a)' and 'b)', the next two 'c)' and 'd)', the next two 'e)' and 'f)', and the final two staves are unlabeled. The music features various fingerings (1-4) and bowing techniques (slurs, accents). The key signature has two sharps (F# and C#).

125. **Lento.**

a) b)

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and quarter notes, with some groups of notes beamed together. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

121.

121. **Andante.**



a) b)

2 1 1 1 1 1

122. **Moderato.**

a) b)

c) d)

e) f)

123. **Allegretto.**

a) b)

c) d)

124.

Moderato.

125. Allegro.

Vier Stücke von Ch. de Bériot.

Four Pieces by de Bériot.

126.

Andantino.

I. *mf*

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

127.

Allegro.

I. *f*

II.

I. 
II. 

I. 
II. 

I. 
II. 

I. 
II. 

I. 
II. 

I. 
II. 

I. 
II. 

128.

Andantino.

128. Andantino.

I. *p*²

II.

I. *dolce*

II.

I. *calando* *pp*

II.

The musical score consists of seven systems of two staves each, labeled I. and II. The key signature is two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantino.' The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a second piano (*p*²) marking. The second system features triplet markings (3) in both staves. The third and fourth systems show a transition to a 'dolce' (sweet) character. The fifth system includes a 'calando' (diminishing) marking and a 'pp' (pianissimo) dynamic. The sixth system continues the 'calando' and 'pp' markings. The seventh system concludes the piece with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

129. Allegro moderato.

I. *f brillante*

II.

I. *p dolce*

II. *p*

I. *f*

II. *p dolce*

I.

II.

I. *f*

II.

I. *p*

II.

I.

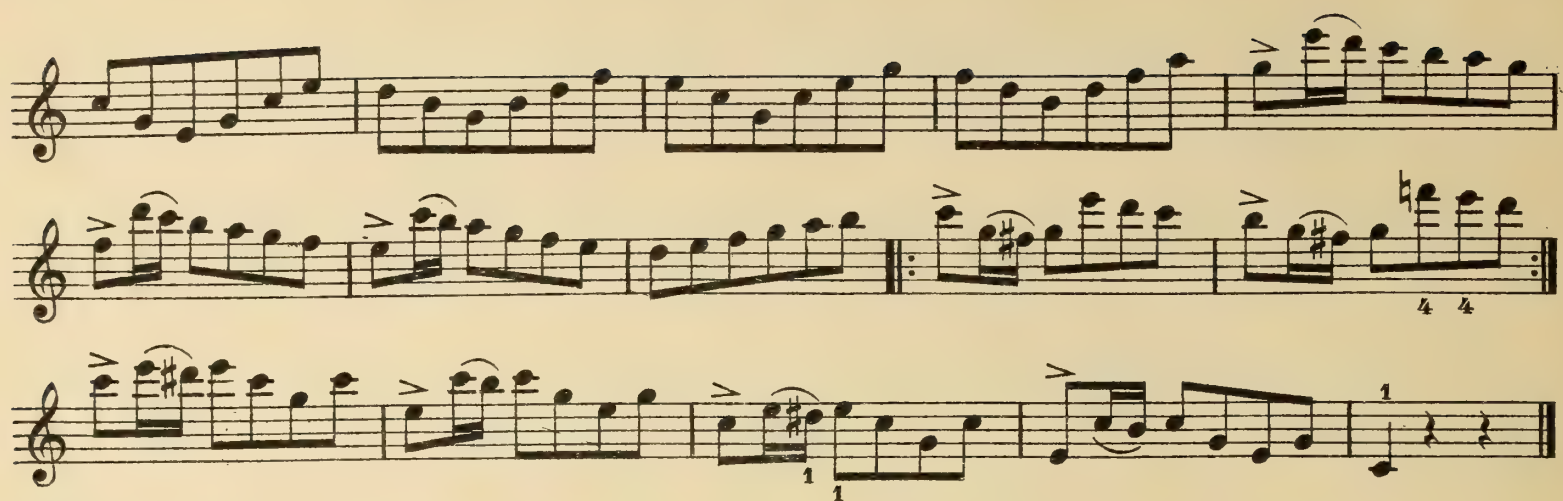
II. *f*

130. Allegro.

p sautillé *segue* *cresc.* *f*

131. Allegro fiero.

f mart. *segue* *f* *3 3* *1 1*



132. *Moderato assai.*

133.

Allegro.

Spohr.

I. *f* ²

II.

I. *Spitze.*

II.

I. ³

II.

I. *f*

II.

I. *pp*

II.

I. ^{1 1}

II.

Wechsel zwischen der
1., 2., 3. und 4. Lage.

Change of position between the
1st, 2nd, 3rd and 4th positions.

134

Lento.

135

Andante.

136

Moderato.

h) i) k) l) m) n)

137. a) b) c) d) e) f) g)

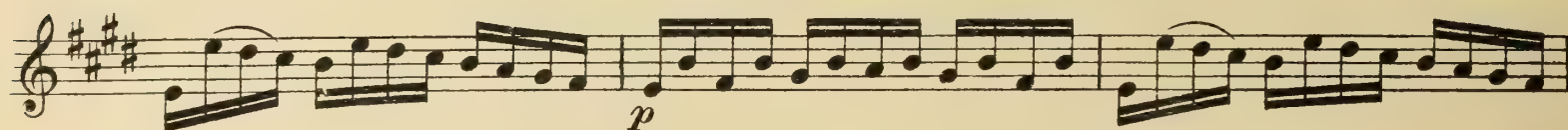
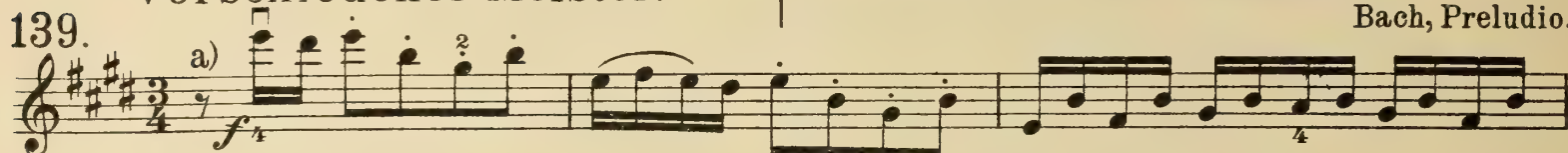
138. a) b) c) d) e)



Beispiele aus Werken
verschiedener Meister.

Examples from the works
of various masters.

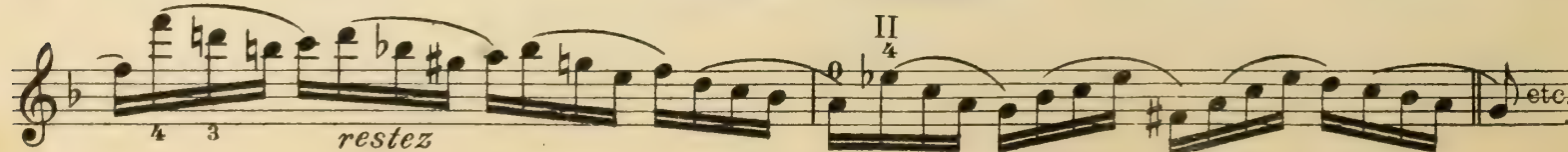
Bach, Preludio.



R. Kreutzer, Etude.



R. Kreutzer, Etude.



e) Rondo, con spirito. 4

Rode, 7. Concert.

Musical score for Rode's 7th Concert, Rondo, con spirito. 4. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of eighth-note runs. The second staff includes a fortissimo (*f*) dynamic and a piano-piano (*pp*) dynamic. The third staff has a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth staff ends with a repeat sign and the word "etc."

140.

Allegro maestoso.

Ch. de Bériot.

Musical score for Bériot's 140th piece, Allegro maestoso. The score is in 2/4 time and consists of six systems, each with a first (I.) and second (II.) part. The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system has a piano (*p*) dynamic. The third system includes a first ending bracket. The fourth system has a first ending bracket. The fifth system has a first ending bracket. The sixth system has a first ending bracket.

I. 2

II. 2

I. 4

II.

I. *segue*

II. *f* *ff*

I. 3 1

II.

I. 1 4 4 4 1

II.

I. 1 2

II.

R. Kreutzer.



141. Moderato.

tr tr tr tr tr tr tr tr

f f f f f² f²

tr tr tr tr tr tr tr tr

f² f f f f f² f² f²

tr tr tr tr tr btr tr tr

segue tr btr tr tr tr btr tr tr

tr tr tr tr tr btr tr tr

tr btr tr btr 0 btr btr tr tr tr

f f f f

tr tr tr tr tr tr tr tr

segue 2 2 2 2

tr tr tr tr tr tr tr tr

2 2 2 2

tr btr tr tr btr btr tr tr

tr tr tr tr tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr tr tr

2 1 1

tr btr tr tr btr btr tr tr

This image shows a page of musical notation for guitar, consisting of twelve staves. The notation is written in a style typical of early 20th-century guitar sheet music. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat) across the staves. The time signature changes from 4/4 to 3/4. The music features various trills (tr), triplets (3), and other musical symbols. The notation is written in a style typical of early 20th-century guitar sheet music.

142.

a) $0\frac{1}{2}$

b)

c)

d)

e)

f)

g)

Exercise 142 consists of seven staves, each containing a musical phrase. Staves a and b are in C major with a common time signature. Staves c and d are in D major. Staves e, f, and g are in C major. The exercises involve eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0 (for natural).

143.

Moderato assai.

mf

Exercise 143 is marked 'Moderato assai' and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It consists of five staves of music. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time. The music features a variety of rhythmic values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, often grouped in beams. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

Main musical score for guitar, measures 140-143. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a complex melodic line with many triplets and fourths, and a bass line with frequent octaves and triplets. Fingering numbers (0-4) are indicated throughout.

144. a)

144. a) Musical score for guitar, measures 144-150. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a complex melodic line with many triplets and fourths, and a bass line with frequent octaves and triplets. Fingering numbers (0-4) are indicated throughout.

b)

c)

d)

e)

f)

145. Allegretto.



146. Bariolage. Allegro.

segue arpegg.

sempre

Aria.

J. M. Leclair.

147. Andante.

147. Andante.

I. *dolce cantabile*

II.

I. *tr*

II.

I. *tr*

II. *mf*

I. *f*

II.

I. *tr*

II. *dimin. p*

I. *tr*

II.

I. *tr*

II.

I. *mf* *tr* *p*

II.

I. *cresc.* *f*

II.

I. *tr* *dim.*

II.

I. *p*

II.

I. *tr*

II.

I. *tr*

II.

I. *tr* *mf* *4*

II.

I. *p* *tr*

II.

I. *mf* *cresc.*

II.

I. *f* *dimin.* *p* *tr*

II.

I. *tr*

II.

I. *tr* *calando*

II.

Die fünfte Lage.

The Fifth Position.



Wie aus der vorstehenden Tabelle ersichtlich, entsprechen die Fingersätze der fünften Position auf der G-, D- und A-Saite denen der ersten Lage auf der D-, A- und E-Saite. Der Schüler hat sich demnach nur noch die Fingersätze des Tetrachordes auf der E-Saite einzuprägen, um sich nach wenigen Stunden schon in der neuen Lage heimisch zu fühlen. Die in der Tabelle unterhalb des Notensystems stehenden römischen Ziffern deuten an, auf welcher Saite der betr. Gang auszuführen ist: IV = G-, III = D-, II = A-, und I = E-Saite.

As shown in the preceding table, the fingering of the fifth position on the G, D, and A strings corresponds to that of the first position on the D, A, and E strings. Thus the pupil has only to thoroughly grasp the fingering of the tetrachord on the E string, in order to feel quite at home in the new position. The Roman figures placed below the staff indicate on which string the passage in question is to be played, namely, IV. = G, III. = D, II. = A, and I. = E.

148

a) IV-

b) III-

c) II-

d)

The image shows four staves of musical notation for a guitar exercise. Each staff contains six measures of music. The notation includes treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The music features various fingerings (1, 2) and articulations (accents, slurs). The first staff starts with a double bar line and a first ending bracket. The second staff has a repeat sign and a first ending bracket. The third staff has a repeat sign and a first ending bracket. The fourth staff ends with a double bar line and repeat dots.

12232

h)

i)

151

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

II 4 3 2 3 2 4

III 4

IV 1 4 3 4 3 4 3 4 3

IV₁

IV₁

IV₂

IV₂

IV₃

IV₄

1 2 4 3 2 4 3 2 4 4

2 1 1 2 4 3 2 4 3 2

152. Allegretto.

I. II³

delicatamente

pizz.

rall. *in tempo*

153.

Andantino.

[illegible]

154. Moderato.

154. Moderato.

The musical score is for a piece titled "154. Moderato." in B-flat major, 2/4 time. It is arranged for two systems of piano and violin. The piano part (II) consists of a continuous eighth-note accompaniment, often with slurs and ties. The violin part (I) features a melody with various ornaments, slurs, and ties. The score is divided into six systems, each with a violin staff (I) and a piano staff (II). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked "Moderato." The score includes various musical notations such as slurs, ties, and ornaments.

Maggiore.

con sentimento

con anima

f

f

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems, each with a right-hand (I.) and left-hand (II.) staff. The first system is marked 'con sentimento'. The second system has a 'V' marking above the right-hand staff. The third system has a 'P.' marking below the left-hand staff. The fourth system is marked 'con anima' and has a '0' marking above the left-hand staff. The fifth system has a '2' marking above the right-hand staff. The sixth system has a '4' marking above the right-hand staff and 'f' markings below both staves. The score features a variety of musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

155. Allegro.

Spohr.

I. ^{IV}
 II. *p* *segue*

I. *f*

I. *sf* *f*

I. *pp*

I. *f*

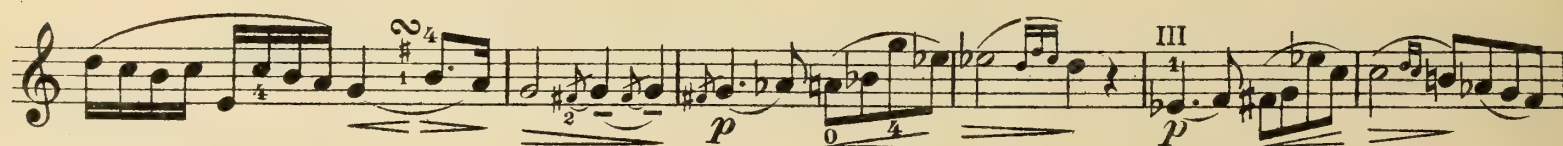
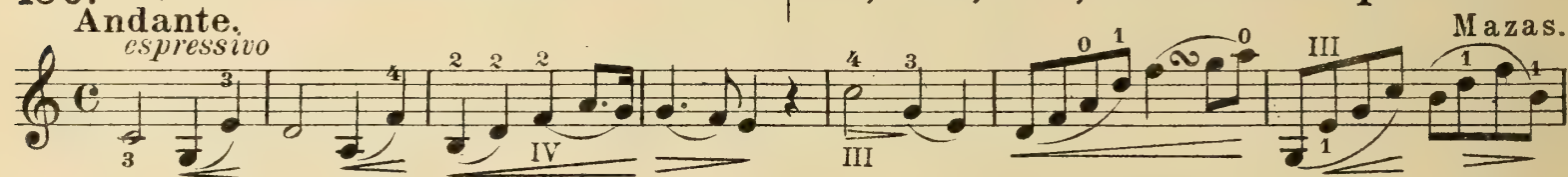
I. *ff* *decresc.* *p*



Wechsel zwischen der 1., 2., 3., 4.
156. und 5. Lage.

Change of position between the
1st, 2nd, 3rd, 4th and 5th positions.

*Andante,
espressivo*



157. Andantino.

dolce

dim.

158. Andantino.

Ch.de Bériot.

100. Andantino.

I. III 1 2 1 4 1

II. 1 2

I. 1 0 1

II. 1

I. 2 1 3 0 2

II. pizz.

I. 2 2

II. arco

I. V 0 2

II. pizz. arco

I. 1 2

II. restez

I. 0

II.

159. Moderato.

f brillante

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The first system is marked with a forte 'f' and the instruction 'brillante'. The tempo is 'Moderato'. The key signature has two sharps (D major). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth-note runs, and dynamic markings like 'f' and 'V' (crescendo). The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

167110.

mart.

segue

p

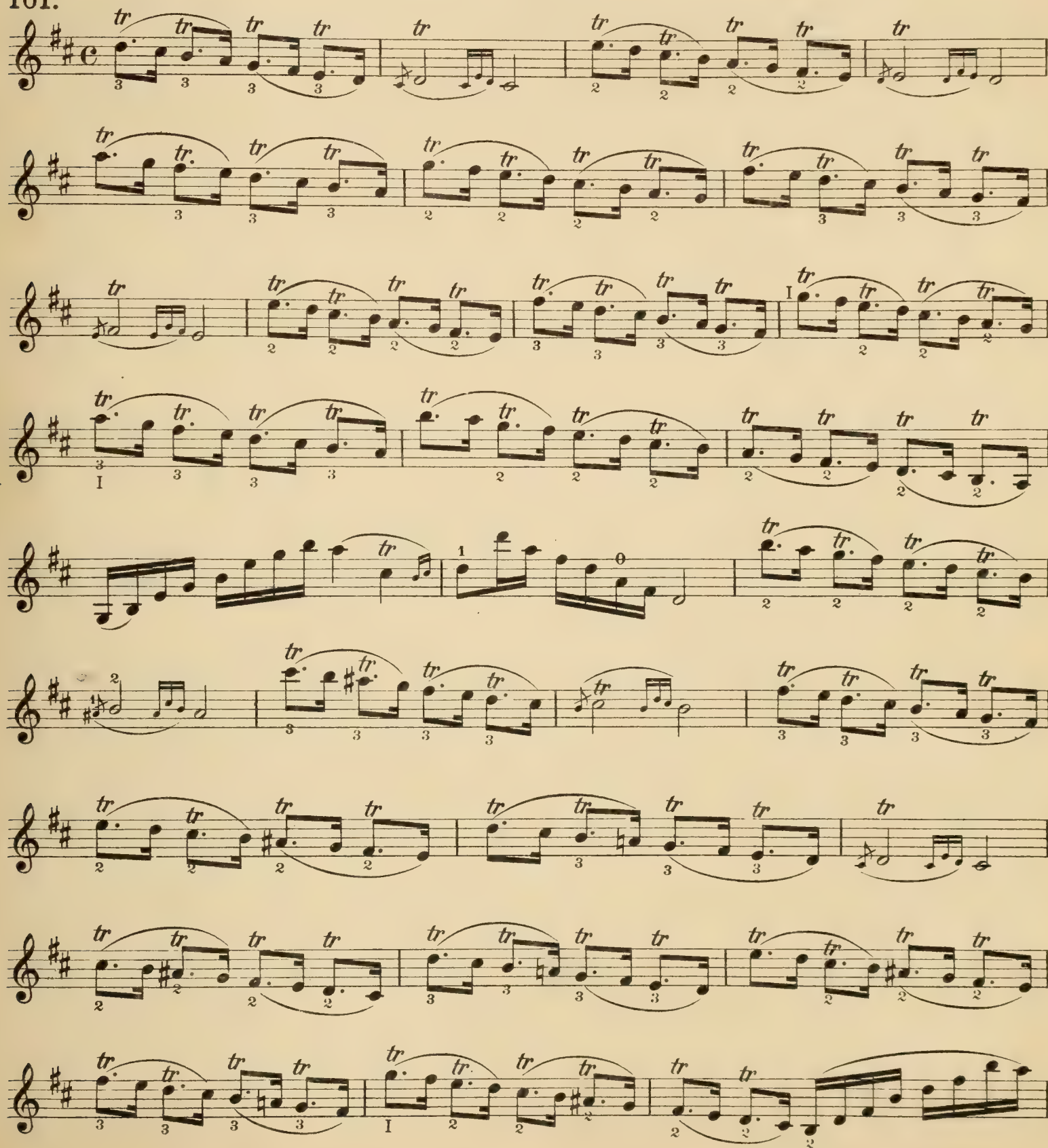
tr

II

Kr tzer.



161.



This page contains ten staves of musical notation for a piano exercise in D major. The notation includes various trills (tr), triplets (3), and fingerings (1, 2, 3). The exercise is written in a single melodic line on a grand staff. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by rapid trills and triplets, often spanning multiple staves. The notation includes many slurs and ties, indicating a continuous melodic line. The exercise concludes with a final cadence on the tenth staff.

162. Moderato.

Fiorillo.

mf *segue*

The musical score is written for a single melodic line in 4/4 time. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a 'segue' instruction. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings. The first staff has a 4-measure rest at the beginning. The piece concludes with a final cadence on the 11th staff.

The musical score consists of ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a *ritard.* (ritardando) marking and a trill (*tr.*) on the final staff.

I. *tr.* *f p f p f* *Fine.*

II. *arco* *f*

Trio.

I. *p* (*legg.*)

II. *p*

I. *tr.*

II. *V*

I. *tr.*

II. *V*

I. *tr.*

II. *V*

I. *tr.*

II. *(crescendo)*

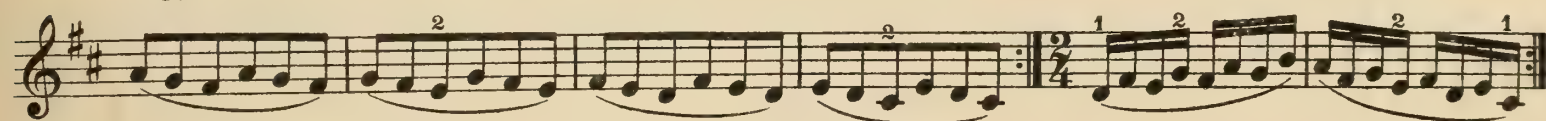
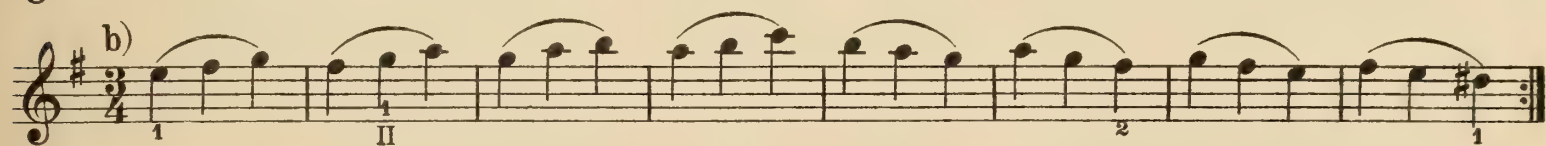
M. D. C. sin al Fine.

Die sechste Lage.

Sixth Position.





164. Largamente.




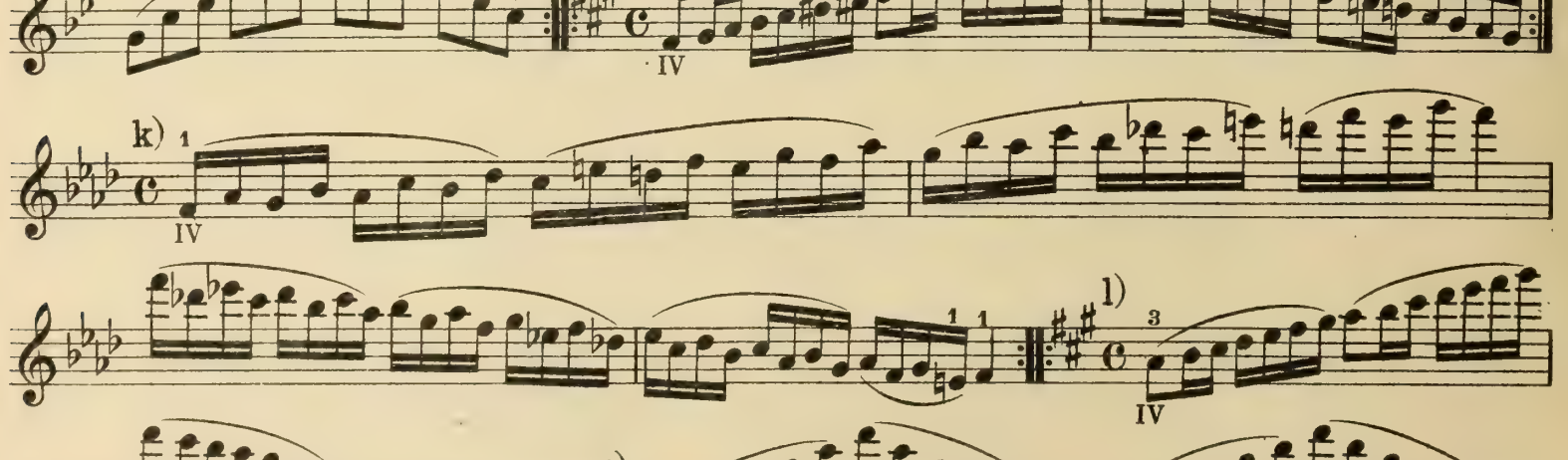
165.

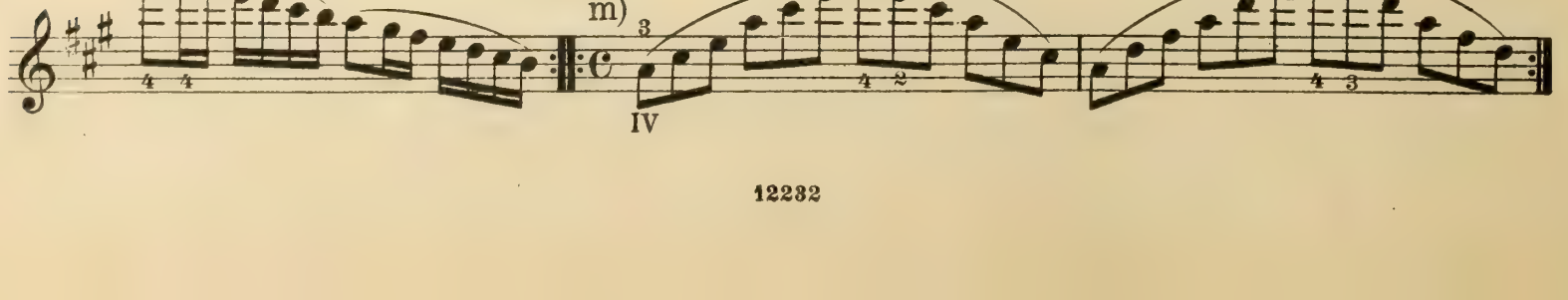


c) 

d) 

e) 

f) 

g) 

h)

i)

k)

l)

m)

166. Moderato assai.

1
mf III
0 $\frac{1}{3}$

167. Allegro energico.

IV
f $\frac{2}{2}$

Musical score for a piece, likely a piano or violin, featuring ten staves of music. The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures (B-flat and D major), time signatures, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Performance instructions like *calando*, *in tempo*, *dolce*, *legg.*, and *crescendo* are present. The piece concludes with a double bar line.

Key markings and dynamics include: *meno f*, *calando*, *in tempo*, *p*, *crescendo*, *f*, *Maggiore.*, *dolce*, *legg.*, and *crescendo* followed by *f*.

Allegro.

155
L. Spohr.

168.

Violin I and Violin II parts, measures 168-175. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features complex sixteenth-note passages, slurs, and various dynamic markings.

Measure 168: Violin I starts with a *p* dynamic, marked *Fr.* and *U $\frac{1}{3}$* . Violin II starts with a *p* dynamic. Both have a *g. B.* marking.

Measure 169: Similar to 168, with *U $\frac{1}{3}$* and *g. B.* markings.

Measure 170: Violin I has a *Sp* marking. Violin II has a *crescendo* marking.

Measure 171: Violin I has a *f* dynamic and a *dimin.* marking. Violin II has a *p* dynamic.

Measure 172: Violin I has a *V* marking. Violin II has a *p* dynamic.

Measure 173: Violin I has a *V* marking. Violin II has a *p* dynamic.

Measure 174: Violin I has a *V* marking. Violin II has a *p* dynamic.

Measure 175: Violin I has a *crescendo* marking and a *f* dynamic. Violin II has a *crescendo* marking. The piece ends with a *Fine.* marking.

I. *p* $U\frac{1}{3}$ $0\frac{1}{2}$
 II. *p* $U\frac{1}{3}$ $0\frac{1}{3}$ *crescendo*
 I. *f* *dimin.* *p*
 II. *f* *dimin.*
 I. *crescendo* *f* *dimin.*
 II. *crescendo* *f* *dimin.*
 I. *p* $M\frac{1}{2}$ *crescendo*
 II. *f* *dimin.* *p*
 D.C.D.S. *sin al Fine.*

Übungen im Lagenwechsel.

Exercises in Position-changing.

169.

Allegro moderato.

R. Kreutzer.

170.

Moderato.

Exercise 158 consists of five staves of music. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music features complex fingerings, slurs, and dynamic markings including *mf* and *p*. The key signature has one sharp (F#).

Die siebente Lage.

Seventh Position.

Exercise 171 is a single staff of music showing a sequence of notes and fingerings. The notes are grouped by position: IV, III, II, I, II, III, IV.

171.

Exercise 171 consists of three staves of music in treble clef. The music includes slurs and fingerings.

172.

Exercise 172 consists of three staves of music in treble clef. The music includes slurs and fingerings.

173.

IV

174. *Vivo.* ^{IV}

f Fr. segue segue

175. *Allegro con brio.*

f IV III

160

176. Allegretto grazioso e leggiadro.

177.

M. legg. *legg.* *M. legg.*

Moderato.
legg.
p



Übungen im Lagenwechsel.

Exercises in Position-changing.

178. Andante.

Fiorillo.

Freier Wechsel durch alle Lagen. | Free movement through all Positions.

J. Joachim.

179. Allegro.

non legato

The musical score is written for a single violin in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The piece is divided into four sections, labeled I, II, III, and IV. The notation includes various dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). There are also markings for 'non legato' and 'restez' (rest). Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and bowing marks (0, 8) are used throughout the piece. The score ends with a fermata and the word 'restez'.

The musical score consists of ten staves. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The piece includes technical markings like *brillante*, *restez*, *dim.*, *dimin.*, *p*, *mf*, *f*, and *cresc.*. There are also fingerings and articulations indicated throughout the score.

The first staff begins with a *restez* marking. The second staff has a *restez* marking. The third staff has a *restez* marking. The fourth staff has a *restez* marking. The fifth staff has a *restez* marking. The sixth staff has a *dim.* marking. The seventh staff has a *dimin.* marking. The eighth staff has a *p* marking. The ninth staff has a *mf* marking. The tenth staff has a *f* marking.

Vom Strecken der Finger.

Eine der wichtigsten Regeln für den Mechanismus der linken Hand ist in der Forderung ausgesprochen, dass man einen Lagenwechsel nur aus zwingenden Gründen vornehmen soll. Das technische Moment dieser Forderung ist aus der Erfahrung hervorgegangen. Denn je ruhiger man die Hand hält während die Finger ihre Functionen auf dem Griffbrett verrichten, desto zuverlässiger wird sich die Intonation erweisen. Kommen hierbei Tonfolgen in Betracht, die sich bei unserem unter dem Zeichen des Tetrachordes stehenden Mechanismus eo ipso in einer Position spielen lassen, so ist die oben angeführte Regel eigentlich selbstverständlich. Anders bei Tonfolgen, welche den natürlichen Bereich einer Griffart entweder nach oben oder nach unten überschreiten. Ist das hierbei in Frage stehende Intervall nicht allzu gross, so wird die Forderung nach einer ruhigen Haltung der Hand in zahlreichen Fällen dadurch zu erfüllen sein, dass an die Stelle der Positionsveränderung oder des Saitenwechsels ein Über- oder Unterstrecken einzelner Finger in das Gebiet benachbarter Lagen tritt z. B.



Von der Handlichkeit abgesehen, die in diesen Beispielen das Überstrecken des kleinen und das Unterstrecken des ersten Fingers sowohl für die linke Hand wie für den Bogen mit sich bringt, kommt dabei auch noch das ästhetische Moment der Angelegenheit zur Geltung: Die einheitliche Klangfarbe der Tonfiguren. Es liegt in der Natur der Sache, dass das Übergreifen einzelner Finger in die Gebiete benachbarter Positionen Geigern mit spannfähigen Händen leichter fällt als solchen, die mit kurzen Fingern zu kämpfen haben. Durch zweckdienliche Übungen lässt sich jedoch die Streckfähigkeit auch ungünstig gebauter Hände wesentlich steigern. Man muss nur früh genug damit anfangen, sich aber bei aller Ausdauer vor übertriebenen Anstrengungen hüten. Es ist besser Monate hindurch jeden Tag einige Minuten an diesen Zweig der Fingergymnastik zu wenden, als schnelle Resultate in wenigen Wochen erzwingen zu wollen. Schon Baillot hat die Beobachtung gemacht, dass das Strecken aus einer höheren in eine tiefere Lage leichter ist als umgekehrt und empfiehlt, in dem nachsteh-

Of the Extension of the Fingers.

One of the most important rules for the mechanical action of the left hand is, that a change from one position to another must be undertaken only when absolutely necessary. The adoption of this rule is the outcome of experience. For the more quietly the hand is held while the fingers are performing their functions on the fingerboard, the truer will be the intonation. If it is a question of a succession of notes, the performance of which comes under the ordinary rules of our tetrachord scheme, and which admits of being executed in one position, the above rule will be followed as a matter of course. It is otherwise, however, when the passage includes notes which lie beyond the natural compass of a position (Griffart), whether above or below it. If the interval in question be not too large, it may in many cases be taken by extending any single finger either upwards or downwards into the sphere of a neighbouring position; absolute repose of the hand must be maintained throughout the proceeding. For instance:

Here we may see that, apart from the accommodation afforded both to the left hand and the bow by the stretching upwards or downwards of the fourth or first fingers respectively, the proceeding is also justified by reasons of an aesthetic nature, namely, the obtaining of a uniformity of tone-colour in the performance of the passages. It is obvious, of course, that the extending of the fingers into the compass of adjoining positions will be easier to violinists whose power of hand expansion is naturally great, than to those who labour under the disadvantage of having short fingers. By the use of suitable exercises, however, the power of extending the fingers can be considerably increased by those whose hands are not favourably formed by nature. But such exercises must be commenced early in life and the pupil must be very careful to avoid all continued or exaggerated strain of the hand. It is better to devote for some months a few minutes daily to this branch of finger technique than to try to force results within a few weeks.

Baillot has made the observation that it is easier to stretch from a higher to a lower position than from a lower to a higher, and in the following

enden Beispiel den vierten Finger vor dem ersten aufzusetzen. Zugleich warnt er eindringlich vor der üblen Gewohnheit mancher Geiger, bei Spannungen der Finger das Handgelenk herauszudrücken; „denn statt sich dem abzulängenden Ton zu nähern, trägt diese schädliche Bewegung vielmehr dazu bei, dass sich der vierte Finger davon entfernt.“

examples he recommends the placing in position of the fourth finger before the first. At the same time he earnestly warns the pupil against a bad habit seen in many violinists of pressing out the wrist when extending the fingers; "for instead of being an aid to the reaching of the desired note, the effect of this pernicious habit is rather to remove the fourth finger from its position."

Adagio sostenuto.

Baillot, 12. Caprice.



Da es sich nicht immer nur um die Überstreckung des vierten oder die Unterstreckung des ersten Fingers handelt, so sind nachstehend auch einige Übungen notirt, die der Streckfähigkeit der mittleren Finger zugute kommen werden. Sie können durch das fleissige Studium von harmonischen Molltonleitern, bei denen das Intervall der übermässigen Sekunde durch den 2. und 3. Finger dargestellt wird, ergänzt werden, z.B.

As it is not always a case of extending the first and fourth fingers only, a few exercises are appended which will be found useful for improving the stretching capacity of the middle fingers. These exercises may be supplemented by the studious practice of harmonic minor scales in which the interval of the augmented second is taken by the second and third fingers. For example:



Weitere Übungen zur Förderung der Unabhängigkeit und des Spannungsvermögens der Finger ergeben sich aus den manigfaltigen Combinationen des sogen. Geminianischen Griffes. Bei diesen deuten die zu Anfang jedes Taktes notirten, aber nicht anzustreichenden ganzen Noten die Finger an, welche während der Dauer einer Übung auf den Saiten liegen bleiben, z.B.

Further exercises for the improvement of finger action, both in independence and in stretching power, may be found in the various combinations of the so-called Geminiani style of stopping. In these the position of the fingers on the board is indicated at the beginning of each bar by minims which are not to be sounded, but which the fingers must continue to stop throughout the entire exercise. For example:



Übungen im Strecken der Finger.

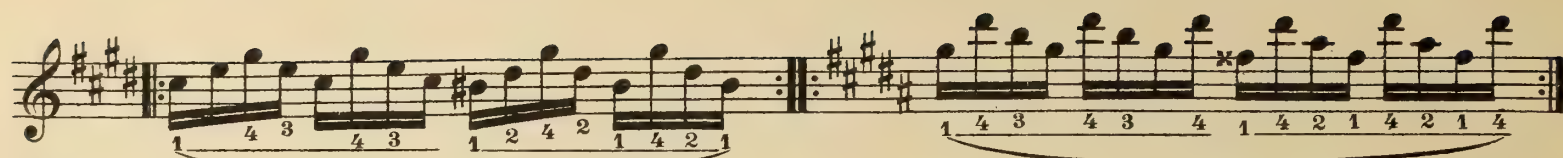
Exercises for the extension of the fingers.

181.

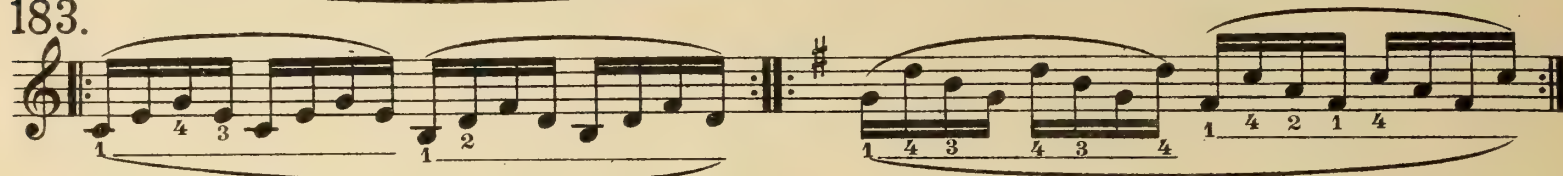
Musical score for exercise 181, consisting of 10 staves of music in treble clef. The score is divided into two systems of five staves each. The first system starts with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The second system starts with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The music features various fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs, indicating a focus on finger extension and dexterity.

182.

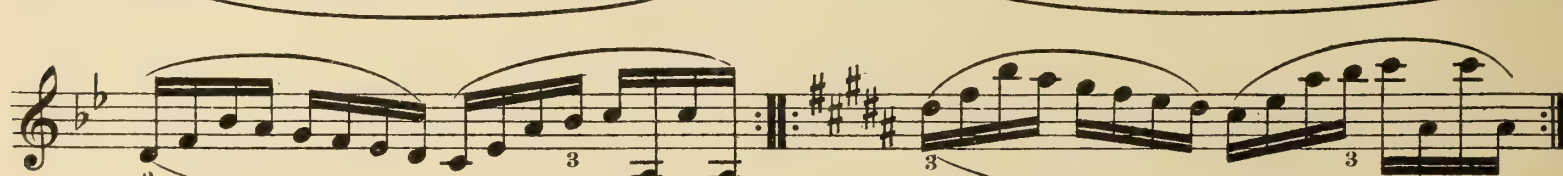
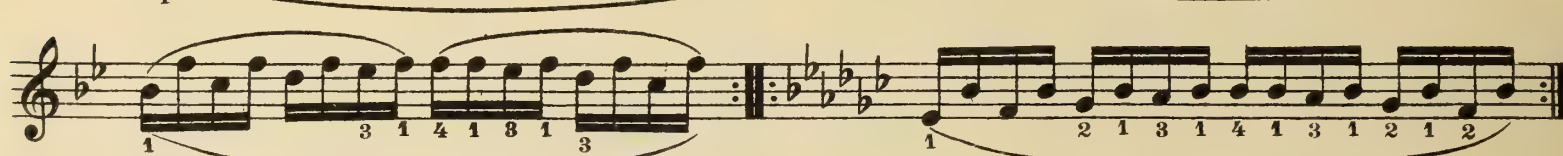
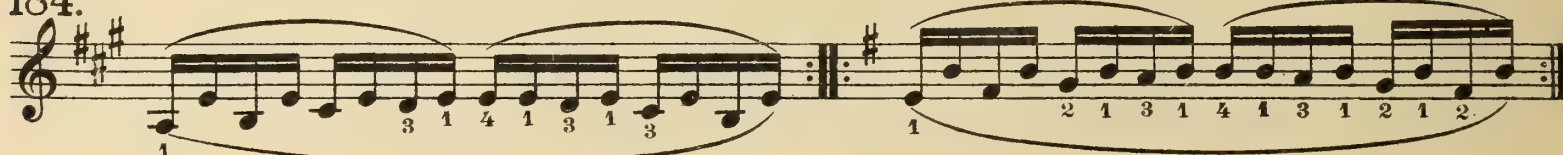
Musical score for exercise 182, consisting of 3 staves of music in treble clef. The score is divided into two systems. The first system starts with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The second system starts with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The music features various fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs, indicating a focus on finger extension and dexterity.



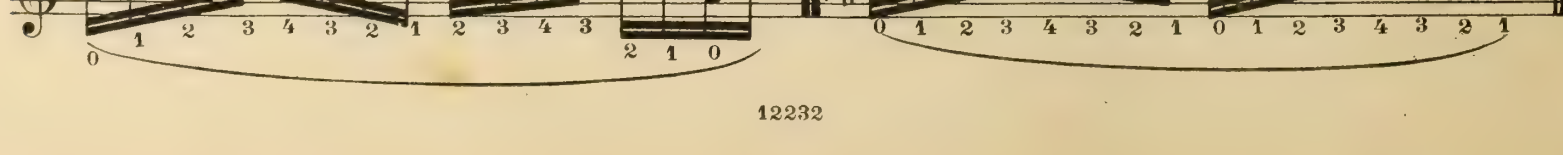
183.



184.



185.



gelenk sowohl für den Ab- wie für den Aufstrich vorerst zwei kleine aber sehr präzise Schleuderbewegungen zu verrichten hat, sind so lange fortzusetzen, bis man das gleichmässige Aufprallen (ricochettieren) des Bogens vollkommen in der Gewalt hat.

very precise throwing movements with the wrist, both for the up and the down bow-stroke, and should continue the proceeding until he has gained perfect control over the rebounding (ricocheting) of the bow.

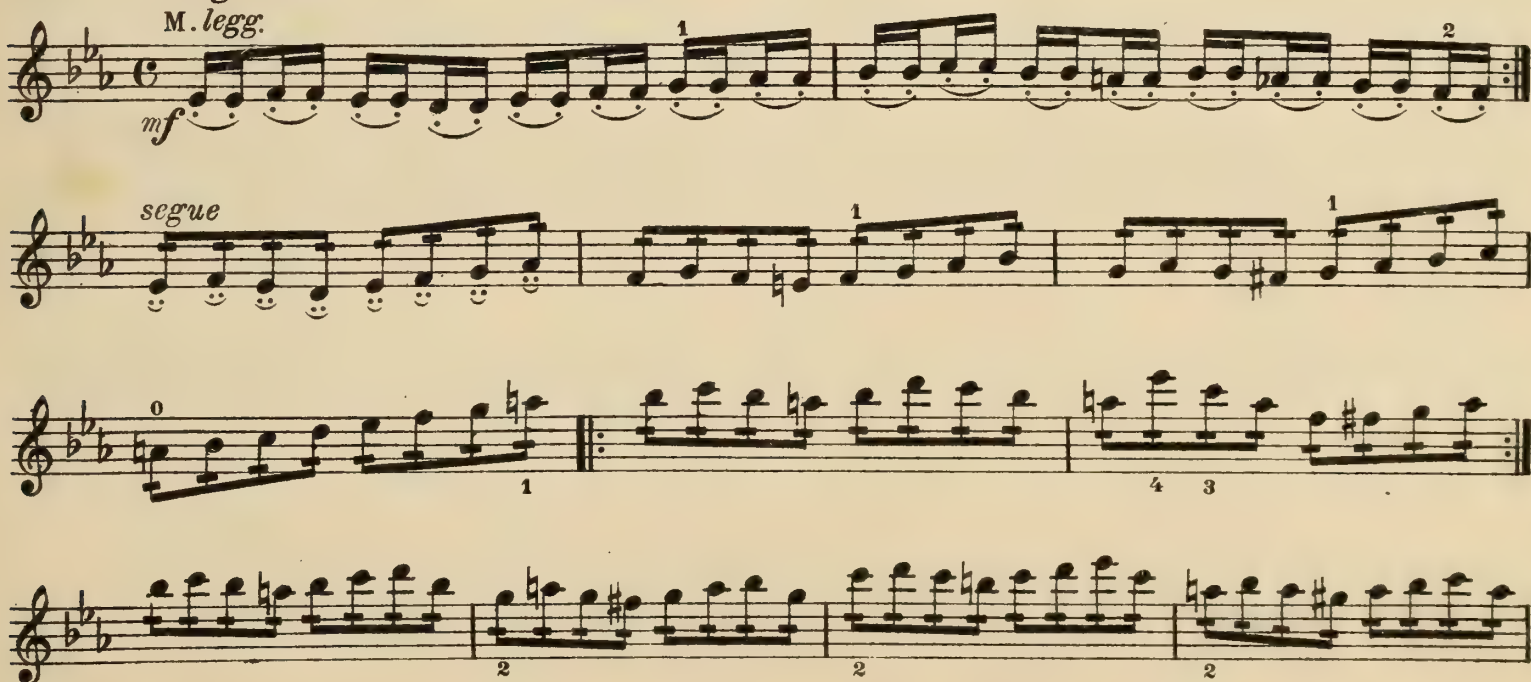


Bei zunehmender Schnelligkeit des Zeitmasses gehen dann die beiden ursprünglichen Schleuderbewegungen allmählich in ein bloss einmaliges Zukucken des Handgelenkes für jeden Ab- und Aufstrich über und führen damit zu der ehemals so beliebt gewesenen Tremolo-Strichart. Ist diese aus der künstlerischen Praxis auch beinahe völlig verschwunden, so kann doch ihrer Pflege zu geigentechnischen Zwecken nicht eifrig genug das Wort geredet werden. Denn abgesehen davon, dass ihr Studium an und für sich die Herrschaft über den Bogen wesentlich fördert, liefert sie bei ihrer Anwendung auf drei und vier Noten unter einem Strich zugleich die beste Vorübung für drei- und vierstimmige Arpeggien und längere à ricochet auszuführende Tonreihen.

As the speed of the tempo increases, the two original throwing movements should gradually resolve themselves into one tremor of the wrist for each up and down bow-stroke, and thus lead to that kind of tremolo bowing so much in vogue in former times. Although this kind of bowing has almost entirely disappeared from artistic playing its cultivation for the purposes of violin technique cannot be too highly recommended. Not only does its study considerably augment the control over the bow, but the practising of three or four notes with one stroke is also the best preparation for arpeggio playing in three or four parts, as well as for the performance of longer successions of notes executed "à ricochet".

187 Allegro.

M. legg.



Musical score for Variation 172, featuring six staves of music in B-flat major. The notation includes various fingerings (0-4) and a forte (*f*) dynamic marking.

Variation über ein Thema von Grétry.

188

Bériot

Musical score for Variation 188, featuring three staves of music in D major. The notation includes a piano (*p*) dynamic marking, a "segue" instruction, and first/second endings.

189 Allegretto.

M. legg. *p* *segue*

p *pp* *calando*

Die vorstehenden Stücke in der Tremolo=Strichart zu zwei Noten sind auch mit dreimaligem Ricochettieren der einzelnen Töne und Griffe unter jedem Bogen zu studieren; ferner die Variationen über ein Thema von Géttry auch noch in folgender Ausführung:

The above studies for the tremolo ricochet (two notes to each bow-stroke) should be also practised with the ricochet of three notes to the bow-stroke on each note or chord; the variations on a theme by Grétry should be also played as follows:—

M. *etc.*

190 Allegretto.

190 Allegretto.

ricochet

ff *p* *ff* *p* *f* *p* *f*

191 Allegretto.

191 Allegretto.

à ricochet

192 Allegretto.
à ricochet

A musical score for a piece titled 'Allegretto à ricochet', numbered 192. The score is written on ten staves in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Allegretto'. The piece features a series of rapid, slurred eighth-note passages, often with triplets and sixteenth-note runs. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, 2, 3, 4. Dynamic markings include 'V' (forte) and 'f' (forte). The notation includes many slurs, ties, and repeat signs. The piece concludes with a final double bar line.

Von der Reinheit der Griffe abgesehen beruht die gute Ausführung drei- oder vierstimmiger Arpeggien unter einem ricochettierenden Bogenstrich hauptsächlich in der deutlichen Ansprache der einander ablösenden Töne und der genau-esten Regelung ihrer Zeitfolge. Diese zu erreichen übe der Schüler das nachstehende Exempel mit etwa spannlängen Strichen in der Mitte des Bogens zunächst legato und Sorge dafür, dass hierbei der Oberarm bei aller Lockerheit der beteiligten Gelenke gerade nur jene kleinen Bewegungen des Hebens und Senkens mitmache, die beim Übergang von den höheren zu den tiefer liegenden Saiten unvermeidlich sind. Hierauf studiere er die Akkorde bei sehr mässigem Zeitmass genau in derselben



Weise mit aufprallendem Bogen wie es vorhin bei der Einführung der Tremolo-Strichart geschah. Schon nach wenigen Versuchen wird er hierbei die Erfahrung machen, dass das Arpeggio im Aufstrich widerwilliger anspricht und schwerer zu regeln ist als im Abstrich. Diesem Übelstand ab-zuhelfen empfiehlt es sich, die erste Note jeder Triole- und besonders die im Aufstrich auszuführende- immer mit einem energischen Accent anzuschlagen und dadurch den Bogen stets auf's neue zu ricochettierenden Sprüngen über die Saiten aufzumuntern. Präzise Functionen der greifenden Finger vorausgesetzt, versichert man sich auf diese Weise zugleich der deutlichen Wiederholung der in der Oberstimme liegenden Töne, resp. der für das Verständniss der Harmonie so wichtigen Klarheit in den Fortschreitungen des Basses. Wie bei der Tremolo-Strichart gehen bei zunehmender Geschwindigkeit des Zeitmasses die bewussten Schleuderbewegungen des Handgelenkes für jeden einzelnen Akkordton allmählig in ein bloss einmaliges Zukken der Hand für jeden Ab- und Aufstrich über und bewirken dann jene knisternde Klangäusserung, die im Verein mit der auf das genaueste regulierten Zeitfolge der Töne die Eigenart dieser Strichart bestimmt. Ihre schönste künstlerische Verwerthung erfährt sie wohl in der Cadenz des Mendelssohn'schen Concertes, wo sie sich zur Steigerung des Effectes auch noch des Hilfsmittels der Dynamik bedient.

Purity of intonation apart, we may say that the chief elements necessary to a good performance of arpeggios of three or four notes played in one ricocheting bow-stroke, are the distinct articulation of the detached notes and the rhythmical regularity with which one note succeeds another. In order to attain to this the pupil should practise the following exercise, using some six or eight inches near the middle of the bow, playing legato at first and taking great care that the upper arm, with all necessary flexibility of the joints, only just takes part in the slight rising and falling movements which are inevitable in passing from the higher to the lower strings.



He must then study the chords, in very moderate tempo, in exactly the same way as in the case of the rebounding bow-stroke. A few attempts will very soon show that the arpeggio taken with the up-stroke is less easily articulated and more difficult to regulate than that taken with the down-stroke. As a help to overcoming this difficulty the pupil is recommended to accentuate forcibly the first note of each triplet — especially of the triplets taken with the up-stroke — so that the rebounding ricochet across the strings is continually renewed. Given that the chords are correctly stopped, the adoption of this plan ensures the distinct repetition of the notes lying uppermost, as well as a clear understanding of the harmony denoted by the progressive motion of the bass. As in the case of the tremolo ricochet, if the speed of the tempo be increased by degrees, the consciously performed throwing movement will gradually resolve itself into a single twitch of the hand for each up or down bow-stroke, and the effect obtained will be that crisp utterance which, in combination with a perfectly regulated division of time among the successive notes, constitutes the peculiar characteristic of the bowing in question. Perhaps the most beautiful and artistic use to which the ricochet arpeggio has ever been put is in the cadenza of the Mendelssohn Concerto, where, besides heightening the general effect, it also serves to increase the volume of sound.

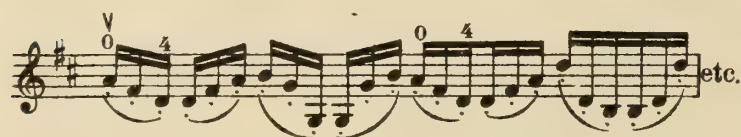
193 Allegro moderato.

J. Joachim.

193 Allegro moderato. J. Joachim.

The musical score is written for a single violin in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of nine staves of music. The notation includes various musical symbols such as treble clef, key signature, time signature, and notes with stems. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0 (for natural). The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some measures with slurs. The final measure of the piece is a whole note G followed by a quarter rest.

Diese Etude ist auch in umgekehrter Anordnung der einen Akkord bildenden Töne zu üben und dann mit dem Aufstrich anzufangen, z.B.



Weitere Stricharten zur vorstehenden Etude.

This study is also to be practised with the inverted arrangement of the notes forming each chord, beginning with the up bow-stroke. For example:



Additional species of bowing for the preceding exercise.

1) $0 \frac{1}{2}$
2) g.B.
3) $0 \frac{1}{2}$
4) g.B.
5) M.
6) legg.
7) Sp.
8) Sp.
9) $0 \frac{1}{2}$
10) $>$
11) legg.
12) V
13) g.B.
14) legg.
15) $0 \frac{1}{4}$
16) $0 \frac{1}{3}$ fouettez
17) Fr.
18) $>$
19) g.B.
20) Fr.
21) legg.

Moderato.

194.

mf

1.

2.

The musical score consists of ten staves of music, each containing six measures. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various fingerings (1-4), triplets, and slurs. The music is written in a style typical of early 20th-century guitar sheet music.

poco ritenuto e diminuendo

in tempo

p

crescendo poco

a poco

dimin.

crescendo

f

Weitere Stricharten zur
vorstehenden Etude.

Additional species of bowing
for the preceding exercise.

1) $0\frac{1}{3}$

2) $0\frac{1}{2}$

3)

4)

Gleichzeitige Führung zweier selbständiger Stimmen.

Bei der Einführung der Doppelgriffe (im 3. Kapitel dieses Bandes) wurde bereits darauf hingewiesen, dass in Fällen, wo es dem Componisten um das Dominieren einer von zwei gleichzeitig erklingenden Stimmen zu thun ist, die dafür in Betracht kommenden Saiten in verschiedener Stärke anzustreichen seien, die begleitende Stimme also im Gegensatz zur herrschenden dynamisch zurückzutreten hat. Es kommt aber auch öfters vor, dass zwei wohl ebenbürtige, aber in ihrem Character durchaus von einander abweichende Stimmen gleichzeitig ertönen sollen und trotzdem bei der Ausführung keine Einbusse an ihrer Eigenart erleiden dürfen, z. B.

Allegro.

Händel,
Sonate A dur.

Diese Forderung wird dadurch erfüllt dass der Bogen diejenige Saite, auf der die gehaltenen Töne gegriffen werden, ohne Unterbrechung anstreicht, dass er also durch die Articulation der kleineren Notenwerthe auf den benachbarten Saiten in seinem Fluss nicht gestört wird. Die Sonderung wieder der gleichzeitig mit dem betreffenden gehaltenen Ton unter einem Strich auszuführenden kurzen Notenwerthe geschieht durch eine energische Stossbewegung des Handgelenkes; nach oben, wenn der wiederholte Anschlag der tieferen, nach unten, wenn er der höheren der beiden Stimmen gilt. Am besten lässt sich der Vorgang durch die nachstehende Schreibweise des Beispiels veranschaulichen:

Es ist durchaus nöthig, dass sich der Schüler gleich zu Anfang von der Führung obligater Stimmen richtige Vorstellungen mache und bemüht ist die gewonnene Einsicht in die That umzusetzen. Die auf diesen Gegenstand verwendete Zeit wird besonders beim Studium polyphoner Stücke von J. Seb. Bach ihren Segen erweisen.

The Playing together of two Independent Parts.

We have already pointed out in our introductory remarks on double-stopping (chap. III. of this volume) that in playing passages written in two parts, where the composer intends one part to dominate the other, the accompanying part must be made subservient to the principal one. This is done by employing less strength of tone for the string on which the accompanying part lies. Sometimes, however, we find passages containing two equally important, but totally different parts which must be played together, yet without either of them losing any of its own peculiar characteristics: for instance:

Allegro.

Händel,
Sonate A dur.

The method employed in this case is to draw the bow so very evenly across the string on which the long notes occur that the articulation of the notes of lesser time-value on the adjoining strings will not disturb its steady course. The detaching of these notes, which are of course played with the same bow-stroke as that used for the long notes, is made by an energetic forward motion of the wrist—in an upward direction if the part containing the greater number of notes is on the lower of the two strings, and in a downward direction if the reverse is the case. The proceeding is best described by the following example:

It is absolutely necessary that the pupil should endeavour from the very first to form a clear idea as to the rendering of obligato parts, and that in playing he should try to convert into actual reality the conception which he has formed of them in his mind. With this object in view the study of the polyphonic works of Sebastian Bach will prove especially beneficial.

195. Adagio espressivo.

Ben marcato il canto

mp

calando

196. Andante.

J. Joachim.

dolce

mf

sonore

fespr.

calando

in tempo

calando

12232

Allegro un poco agitato.

197.

espr.

ben legato

p

dimin.

pp

calmato

dolce

p

Musical notation for guitar, featuring ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0. Performance instructions like *dolce*, *crescendo*, *diminuendo*, *pizz.*, and *morendo* are included.

The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a style typical of classical guitar repertoire. The second staff includes the instruction *dolce*. The third staff features a *crescendo* marking. The fourth staff has a *f* (forte) dynamic. The fifth staff includes a *f* dynamic and a *crescendo* marking. The sixth staff has a *diminuendo* marking and a *p* (piano) dynamic. The seventh staff includes a *p* dynamic. The eighth staff has a *p* dynamic. The ninth staff includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic and a *dimin.* (diminuendo) marking. The tenth staff includes a *pizz.* (pizzicato) marking and a *morendo* marking.

Vom Pizzicato.

Wenn auch die Klangäusserungen der Violine in den weitaus meisten Fällen durch das Anstreichen der Saiten bewirkt werden, so können wir doch auf ihr auch ohne Einwirkung des Bogens Klänge hervorbringen, die den auf einer Laute, Harfe oder Guitarre erzeugten sehr ähnlich sind. Diese je nach den Forderungen des Ausdrucks an der betreffenden Stelle mehr oder weniger kurz abgerissenen Klänge werden zunächst durch die allgemeine Bezeichnung „pizz.“ (pizzicato) verlangt, wobei es in das Belieben des Spielers gestellt ist, ob er das Anreissen der Saiten mit den Fingern der rechten oder denen der linken Hand bewerkstelligen will. In Fällen, wo das Pizzikieren nur mit den Fingern der Linken geschehen kann oder soll, pflegen mit der Behandlung der Geige vertraute Autoren ein senkrecht stehendes Kreuz (+) über oder unter die betr. Noten zu setzen. In der Regel klingt das mit den Fingern der Rechten ausgeführte Pizzicato schöner als das mit der Linken hervorgebrachte, weil hierbei die Saiten freier ausschwingen können. Indessen wird man selbst in klassischen Werken auch das Zupfen der Saiten mit den Fingern der linken Hand als Auskunftsmittel sehr zu schätzen wissen, wenn der Wechsel zwischen „arco“ und „pizzicato“ oder umgekehrt sich in so rascher Folge abspielt, dass das Pizzikieren mit der rechten Hand entweder ganz unmöglich ist oder doch nur unter besonders günstigen Umständen gelingt; z. B.

Of Pizzicato.

Although the sound-utterance of the violin is in most cases effected by drawing the bow across the strings, there may also be obtained from our instrument, without the help of the bow, notes that resemble those produced on the lute, harp, or guitar. These pizzicato or "plucked" notes, more or less short according to the character of the passage in which they occur, are generally indicated by the term "pizz." (pizzicato), in which case it is left to the choice of the player to pluck the strings with the fingers of either hand. When the pizzicato notes are to be executed with the fingers of the left hand it is the custom of composers acquainted with the treatment of the instrument to place an upright cross (+) above or below the notes in question. As a rule, pizzicato notes performed by the right hand sound fuller and rounder than those produced by the left, because the strings can be made to vibrate more freely. Nevertheless the classical masters were well aware of the value of left hand pizzicato as a useful expedient in cases where the change between "arco" and "pizz." occurred in such quick succession that pizzicato with the right hand was either quite impossible, or could only be achieved under exceptionally favourable circumstances; for instance:—

Haydn, Rondo all' Ongarese.

Presto. pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco

Beethoven, Concert.

Rondo. pizz. arco etc.

Schubert, Trio B dur.

Allegro vivace. pizz. (+) (+) arco etc.

Handelt es sich um ein- oder zweistimmige Tonfolgen, die mit der Rechten pizzikiert werden sollen, so fasst man den Bogen in der Weise an, dass der Frosch in der zur Faust geformten Hand verschwindet und der Haarbezug sich dem Gesichte zu nach oben wendet. Hierauf wird der Daumen

Where passages of single or double notes are to be played pizzicato with the right hand, the nut of the bow must be grasped in such a way that it is quite covered by the hand, while the hair is turned up towards the player's face. Then the thumb is placed firmly against the upper end

gegen das obere Ende des Griffbretts gestemmt, damit die Hand einen Stützpunkt erhält, aus dem heraus der die Saiten anreissende Zeige- oder Mittelfinger bequem functionieren kann. Um nun ein klangschönes Pizzicato hervorzubringen achte man vor allem darauf, dass die Saiten beim anreissen nicht in die Höhe gehoben, sondern seitlich aus ihrer Ruhelage bewegt werden. Hebt man die Saiten in die Höhe, so besteht namentlich im forte die Gefahr, dass sie nach dem Loslassen mit einem unschönen Nebengeräusch auf das Griffbrett schlagen. Es empfiehlt sich daher, die Finger beim pizzikieren nur in weichen Linien, nicht aber in ausgesprochener Hakenform zu krümmen. Für das mit der linken Hand auszuführende Pizzicato ist dieser Rath insofern gegenstandslos, als hierbei auch die kräftigsten Finger kaum imstande sein dürften, die Saiten anders als seitlich anzureissen.

of the fingerboard, thus providing a good support for the hand while the first or second finger is performing its functions. To produce a good sounding pizzicato one must be very careful, in plucking the string, not to pull it upwards, but towards the side. If it is pulled upwards there is a danger — especially in forte passages — of its striking the fingerboard in its descent and causing a disagreeable and unnecessary noise. It is therefore better, in executing pizzicato, to bend the finger only slightly, and not to make it take a pronounced hook-form. As far as left hand pizzicato is concerned this advice is superfluous because even the strongest of fingers could hardly pluck the strings in any but a sideward direction.

198^a) Allegro moderato.

Beethoven, Op. 97.

pizzicato
pp
crescendo poco a poco
f etc.

198^b) Allegro.

Beethoven, *ibid.*

pizz.
p etc.

199. Allegretto.

Mozart,
Canzonetta aus Don Juan.

Manche Geiger pflegen längere Stücke, wie z. B. das vorstehende, in der Weise pizzicato zu spielen, dass sie den Bogen ganz aus der Hand legen, die Violine wie eine Gitarre oder eine Mandoline halten und die Saiten mit dem Daumen der rechten Hand zupfen. Von der Bequemlichkeit abgesehen, die mit dieser Handhabung des Instrumentes unzweifelhaft verbunden ist, liefert sie auch noch den Vortheil, dass die Saiten durch die fleischige Kuppe des Daumens leichter und besser in die für den Wohlklang des pizzicato so wichtigen seitlichen Schwingungen (parallel zum Griffbrett) versetzt werden können als mit dem einen oder dem anderen Finger. Ebenso unzweifelhaft aber ist es andererseits, dass durch das Anschmiegen der Violine an den Körper und ihre theilweise Bedeckung mit dem rechten Arm die Resonanz des Instrumentes nicht unerheblich beeinträchtigt wird. Man thut daher gut, seine Handhabung in jedem Einzelfall von der mit dem pizzicato beabsichtigten Wirkung abhängig zu machen.

Kommen bei dem mit den Fingern der rechten Hand auszuführenden Pizzicato drei- oder vierstimmige Akkorde in Betracht, die wie vom Pedal unterstützte Harfenklänge ausschwingen sollen, so ist es rathsam, auf das Anstemmen des Daumens gegen das Griffbrett zu verzichten und das Anreissen der Saiten aus freier Luft, im Verlauf einer elasti-

It is the custom of some violinists when playing longer pieces pizzicato, as in the above canzonetta for instance, to lay aside the bow and, holding the violin like a guitar or mandoline, to pluck the strings with the thumb of the right hand. Apart from the convenience which is certainly afforded by this method of handling the instrument, it has also this advantage, that the strings being plucked by the soft upper part of the thumb, are more easily made to vibrate in the important sideward direction (parallel with the fingerboard), and produce a better tone than when the pizzicato is performed by any of the fingers. On the other hand it is equally true that the instrument must suffer considerably in resonance through coming into contact with the body of the player, and through its being partially covered by his right arm. It will be well, therefore, to treat each case of pizzicato in accordance with the effect aimed at in the composition.

In the case of chords of three or four notes executed pizzicato with the fingers of the right hand, and which are intended to vibrate freely like the tones of a harp sustained by a pedal, it is advisable to desist from placing the thumb against

schen Husbewegung des rechten Armes über das Griffbrett hinweg, zu bewerkstelligen. Wie beim Anreissen der Saiten im allgemeinen, so bei dieser Ausführungsweise des Pizzicato im besondern, hat der Spieler stets für ganz kurz geschnittene Nägel zu sorgen, damit die Geigendecke nicht Gefahr läuft durch Schmarren und Kratzwunden verletzt zu werden.

the fingerboard, and to effect, without this support, the plucking of the strings during the course of a quick, elastic movement of the arm as it is drawn away from the instrument. In all pizzicato playing, but especially in the kind just described, the player should see that his nails have been cut quite short; otherwise he will run the risk of scratching and scoring the belly of his instrument.

200.

Leise und einfach.

Rob. Schumann,
Sonate D-moll.

a) pizz.
dolce

Allegro moderato.

B. Godard,
Canzonetta.

b) pizz.
mf

Endlich macht der schnelle Wechsel zwischen „arco“ und mit der Rechten zu pizzikierenden Akkorden zuweilen eine Ausführungsweise nöthig, bei welcher der Bogen nicht in die Faust genommen wird, sondern die Saiten frei aus der Luft mit dem ausgestreckten Zeigefinger der rechten Hand angeschlagen werden, z. B.

Finally, the rapid change between „arco“ and chords played pizzicato with the right hand necessitates a style of performance in which the position of the bow is not altered, the pizzicato being made by the extended first finger of the right hand as it sweeps backwards across the strings.

201. Allegro moderato.

Ch. de Bériot,
1. Concert.

a) pizz. arco pizz. arco pizz. arco

Allegro molto vivace.

Mendelssohn,
Concert.

b) pizz. arco pizz. arco

Was nun das Pizzicato mit der linken Hand betrifft, so kommt es bei seiner Ausführung neben der technischen Geschicklichkeit des Spielers vor allem auf die Schnellkraft seiner Finger an. Schon nach den ersten Versuchen wird er die Erfahrung machen, dass es umso leichter auszuführen ist und desto besser klingt, je grösser die Entfernung zwischen dem anreissenden Finger und dem natürlichen oder, durch das Aufsetzen eines Fingers, künstlich gebildeten Sattel ist.

In regard to left hand pizzicato playing, much depends on the technique of the player and especially on the elasticity of his fingers. A few trials will show him that the greater the distance between the finger plucking the string and the note stopped, the easier is the proceeding and the better, therefore, the result.

202.

a)

b)

c)

d)

Die in den vorstehenden Übungen zwischen die pizzikierten Noten hineingeworfenen arco-Töne müssen so kurz ausgeführt werden, dass sie sich von den durch das Anreissen mit den Fingern erzeugten Klängen kaum unterscheiden. Man bewerkstelligt dies, indem man den Bogen aus einer Höhe von etwa 10 cm einfach auf die Saiten fallen lässt und ihn nach erfolgtem Anschlag so schnell wieder davon entfernt, dass ihm zur Hervorbringung von gezogenen Tönen gar keine Zeit übrig bleibt.

The "arco" notes thrown in between those played pizzicato in the above exercises must be executed so briefly as to make them hardly distinguishable in sound from the notes plucked by the fingers. This is effected by allowing the bow to fall on the string from a height of about ten centimetres, then raising it so quickly after the desired contact has taken place, that no opportunity remains of prolonging the notes. For this purpose the point

Dies geschieht am besten an der Spitze des Bogens, und nur dann in der Mitte oder in der Nähe des Frosches, wenn, wie im nachstehenden Beispiel, auch mit der rechten Hand auszuführende Pizzicati, meist Akkorde, in Betracht kommen.

of the bow is the best; the middle of the bow or the vicinity of the nut should be used only in cases where, as in the following example, the right hand is also employed for pizzicati, chiefly in chords.

203. Allegretto.

Sarasate, Malagueña.

Vortrefflich eignen sich die nachstehenden Übungen dazu, die Functionen der greifenden und pizzicierenden Finger von denen des streichenden Bogens unabhängig zu machen.

The following exercises will be found excellent for making the action of the fingers of the left hand (when playing stopped and pizzicato notes at the same time) entirely independent of that of the bow.

204.

Ch. de Bériot.

Allegro non troppo.

Mazas, Tambourin.

Tonleiter- und Akkordstudien.

Schon im Kapitel „Tonleitern über vier Saiten“ des 1. Bandes wurde darauf hingewiesen, wie wichtig das sorgfältige Üben von Skalen für die Ausbildung des Mechanismus der linken Hand ist. Handelte es sich aber dort vorerst nur um die Ausführung von Tonleitern im Bereich der ersten Lage, so gilt es nun, diese Studien auch auf die höheren Positionen auszudehnen, um mit deren Hilfe allmählich die volle Herrschaft über das Griffbrett zu gewinnen. Der hier eingeschlagene Weg, der im Grunde nichts anderes darstellt, als die Ausnutzung der mittelalterlichen Oktavgattungen zu geigentechnischen Zwecken, schärft einerseits das Verständniss des Schülers auch für Skalenbildungen, die nicht aus dem modernen Dur- und Mollsystem hervorgegangen sind, andererseits zwingt er ihn, bei der Anwendung der alten Tonarten auf die Geige die Vorgänge auf dem Griffbrett stets mit der gespanntesten Aufmerksamkeit zu verfolgen. Abgesehen von seinem hohen erzieherischen Werth, liefert dieses Verfahren auch unmittelbar praktische Resultate für solche Fälle, wo Skalensequenzen zwar in derselben Tonart und mit den gleichen Fingersätzen, aber in verschiedenen Lagen zu spielen sind. Z. B.

Viotti,
23. Concert.

Allegro.

I. Pos. II. Pos. III. Pos. IV. Pos. V. Pos. VI. Pos. etc.

Bach,
Sonate A-dur für Klavier u. Violine.

Allegro.

1 IV. Pos. arpeggio 1 III. Pos. arpeggio

1 II. Pos. arpeggio 1 I. Pos. arpeggio etc.

Um sich das Tonleiterspiel über vier Saiten durch die dafür in Betracht kommenden acht Lagen gründlich anzueignen, übe man zunächst das in C-dur notierte Beispiel in der Weise, das jede Position 8 - 10 Male wiederholt wird, bevor man zur nächsthöheren fortschreitet; und da langsames Üben die Vorbeding-

It has already been pointed out in the first volume, in the chapter dealing with "Scales over the Four Strings," how important for the development of the technique of the left hand is the careful practice of scales. In that chapter we were occupied with the performance of scales in the first position only; but now it is necessary to extend these studies into the higher positions in order that full command of the fingerboard may be gradually acquired. The method adopted here (which is in reality merely the making use for technical ends of the mediæval church modes) not only increases the pupil's knowledge of the formation of scales other than those built on the modern major and minor systems, but also forces him, by applying these old scales to the violin, to pay the closest attention to the fingerboard. Apart from its high educational value, this procedure has immediate practical results in cases where scale sequences have to be played in different positions, although in the same key and with the same fingering.

To acquire dexterity in the playing of scales over the four strings, and through the eight positions which thereby come into consideration, the pupil should first of all practise the exercise in C major in such a manner that each position is repeated eight or ten times before the next is proceeded to.

ung für die Lösung jedes technischen Problems ist, so bescheide man sich eine Zeit lang, nur acht Töne unter einem Bogenstrich zu binden. Nach gewonnener Sicherheit in C dur sind die Skalen einfach dadurch in die übrigen Tonarten zu transponieren, dass man sich zu Beginn jeder Zeile die entsprechenden Versetzungszeichen*) hinzudenkt. Bei der Ausführung beflissige man sich einer geschmeidigen Bogenführung, damit der Übergang von einer Saite zur anderen nicht ruckweise erfolgt.

As practising slowly is the solution of all problems in technique, the pupil should confine himself for a time to eight notes only in each bow-stroke. When sureness in C major has been attained the scales should be transposed into the remaining keys simply by imagining at the beginning of each line the corresponding sign of transposition.) In playing these scales the pupil should strive to obtain great flexibility of bowing in order that the crossing from one string to another may be performed as smoothly as possible.*

205. äolisch hypophrygisch äolisch

hypophrygisch jonisch hypophrygisch

jonisch dorisch jonisch

dorisch phrygisch dorisch

phrygisch lydisch phrygisch

lydisch mixolydisch lydisch

mixolydisch äolisch mixolydisch

*) Durch diese wird dann natürlich die ursprüngliche Bedeutung der betreffenden Oktavgattungen verändert. Ein vorgezeichnetes Kreuz z. B. stempelt a - äolisch zu a - dorisch, ein vorgezeichnetes B dagegen zu a - phrygisch um.

*) In doing this the original signification of the modes becomes changed. Thus the adding of a sharp to the original signature turn A - Æolian into A - Dorian; with the adding of a flat, on the other hand, it becomes A - Phrygian.

Weit häufiger als die eben besprochenen Tonleitern bei stillstehender Hand während ihrer Ausführung in der betreffenden Lage kommen in der Praxis Skalen und skalenartige Gänge vor, die in ihrem Verlauf einen oder mehrere Positionswechselnötig machen. Je glatter und unauffälliger bei diesen Tonleitern die Veränderung der Lage vor sich geht, desto mehr werden sie den Anforderungen an eingeschmeidiges und brillantes Passagenspiel entsprechen. Man übe deshalb die nachstehenden Skalen bei genauer Befolgung der angemarkten Fingersätze mit Fleiss und Ausdauer; sie machen die linke Hand zu jeder Art von Lagenwechsel so geschickt, dass der Schüler schliesslich auch beim Spielen von Tonleitern durch drei oder vier Oktaven auf keine erheblichen Schwierigkeiten mehr stossen wird.

In point of fact, scales and passages partaking of the nature of scales in which one or more changes of position are found necessary, occur much more frequently than the scales to which we have just alluded, namely, those in which the position of the hand remains unchanged. The more smoothly and unnoticeably any change of position is effected, the greater will be the results in flexibility and brilliance of style. The following scales, therefore, should be practised with patience and perseverance, and the fingering given should be strictly adhered to; studied in this way they will make the left hand so skilful in every kind of position-changing, that the pupil will ultimately find no great difficulty in playing scales extending to three or four octaves.

Für die Ausführung selbst kommt noch in Betracht, dass bei den Skalen aus der 1. in die 5. Lage die dritte, bei denen aus der 2. in die 6. Lage die vierte, und bei denen aus der 3. in die 7. Lage die fünfte Position als blosse Durchgangslagen aufzufassen sind, in welchen sich die Hand nicht ängstlich an den Geigenkörper klammern darf, wenn anders der glatte Verlauf der betreffenden Tonleitern keinen Schaden erleiden soll. Die Nichtberührung des Geigenkörpers in den Durchgangslagen bringt zwar bei den ersten Versuchen eine gewisse Unsicherheit in der Intonation mit sich, nach Überwindung dieser Schwierigkeit stellt sich aber eine grosse Geschicklichkeit im Klettern ein, die dem ganzen Mechanismus der linken Hand ungemein förderlich ist.

In playing these scales we must take into account that in those which move from the first to the fifth position, the third position can only be regarded as a transitory one; the same applies to the fourth position occurring in those scales which move from the second to the sixth position; also to the fifth position occurring in those scales which move from the third to the seventh. In passing through those positions the hand must not in any way anxiously grasp the body of the violin, lest the smooth course of the scale in question be interrupted. It is true that first attempts at passing through positions without touching the body of the instrument are generally connected with a certain unsteadiness of intonation, but when this difficulty is overcome great dexterity in traversing the higher positions of the fingerboard becomes apparent, an attainment which will be found highly beneficial for the whole technique of the left hand.

206.

206. *sul G*

sul D

sul A

sul E

207.

207. *sul G*

sul D

sul A

sul E

208.

Auch diese Scalen werden einfach dadurch in die anderen Tonarten transponiert, dass man sich zu Anfang jeder Zeile die entsprechenden Versetzungszeichen vorgemerkt denkt, z. B.

These scales may also be transposed into other keys by merely remembering the corresponding signature which should be placed at the beginning of each line. For instance:

Die Klassiker des Violinspiels, Spöhr inbegriffen, gingen bei der Wahl der Fingersätze für Tonleitern und gebrochene Akkorde durch drei Oktaven von der Überlegung aus, dass die verschiedenen Tonarten insofern mit dem Griffbrett correspondieren, als jede von ihnen sich in einer speziellen Position auf der Geige am besten darstellen lässt. Die Anordnung des tonischen Dreiklangs der jeweiligen Tonart über die vier Saiten der Violine veranlasste sie, beispielsweise die erste Lage „positionseigen“ für Bdur und Hdur, resp. b moll und h moll zu nennen, die zweite Lage positionseigen für Cdur, Cesdur und Cisdur, resp. c moll und cis moll, die dritte Lage für Ddur und Desdur, resp. d moll und dis moll u. s. w. wie aus nachstehender Tabelle ersichtlich:

The classical masters of violin playing, Spöhr included, based their choice of fingering for scales and broken chords in three octaves on the theory that the different keys correspond with the fingerboard in so far, that each admits of being represented on the violin by a special position. The disposition of the tonic chords of the keys in question over the four strings caused them, for example, to consider the first position as being the position “peculiar” (“positionseigen”) to B flat major, B major, B flat minor, and B minor; the second position they regarded as “peculiar” to C major, C flat major, and C sharp major, also to C minor and C sharp minor; the third position as “peculiar” to D major, D flat major, D minor, and D sharp minor; and so on, as will be seen from the following table.

Dementsprechend gingen sie auch bei der Ausführung von Tonleitern und gebrochenen Akkorden durch drei Oktaven von jener Lage aus, die für die betreffende Tonart positionseigen ist. Von den Skalen abgesehen, die entweder das kleine *g* oder das kleine *gis* zur Tonika haben, machten sie dann bei allen übrigen auf der A-Saite den ersten Lagenwechsel, so dass der Grundton der letzten Oktave mit dem 2. Finger auf der E-Saite gegriffen wurde. (Nur bei den vom kleinen *a* und kleinen *as* ausgehenden Skalen trifft letztere Anordnung nicht zu.) Dieses Verfahren, dem eine gleichmässige Ausnutzung der geraden und ungeraden Positionen zu Grunde liegt, hat jedenfalls den nicht zu unterschätzenden Vortheil einheitlicher Fingersätze bei gleichnamigen Dur- und Molltonleitern für sich. Indessen stehen diesem Vortheil auch erhebliche Bedenken gegenüber. Erstens befindet sich die linke Hand nicht immer gerade in der für den Ausgang der betreffenden Tonleiter vorgesehenen Lage, so dass manchmal ganz spitzfindige Wege eingeschlagen werden müssen, um in den Bereich der Klassiker-Fingersätze zu gelangen. Zweitens haben diese Fingersätze den Übelstand im Gefolge, dass der Saitenwechsel im Verlauf der ersten Oktave immer bei den Halbtonstufen vor sich geht, was besonders im gebundenen Spiel näselnde Klangfarben bewirkt. Drittens ist es dem brillanten Verlauf einer melodischen Molltonleiter nicht eben förderlich, wenn der 4. Finger in der letzten Oktave beim Abwärtsgehen das Intervall eines Ganztones zu durchgleiten hat. Nur bei den in den höchsten Regionen des Griffbretts auszuführenden Skalen, also etwa vom viergestrichenen *e* ab, ist das letztere Bedenken insofern gegenstandslos, als dort bei der Enge der Griffe auch das Gleiten eines Ganztones nicht mehr störend in's Gehör fällt.

Um gegen alle Vorkommnisse in der Praxis gewappnet zu sein, sei daher dem Schüler neben der Pflege der Tonleitern mit den Fingersätzen der Klassiker auch das eifrige Studium der Skalen, die sämtlich von der ersten Lage ausgehn, dringend angerathen. Beide Kategorien sind mit zwei verschiedenen Arten von Fingersätzen notirt, zwischen denen der Schüler wählen kann. Damit ist zugleich gesagt, dass für spezielle Fälle und Zwecke weitere Combinationen des Fingersatzes nicht nur möglich sind, sondern aus der Natur des Gegenstandes selbst herauswachsen.

Thus, in playing scales and broken chords extending to three octaves, they started in that position which was "peculiar" to the key in question. Except in the scales which have either G (open string) or A (on the G string) for the tonic, they made the first change of position on the A string, by which means the fundamental note of the last octave is always taken by the second finger on the E string. (Only in the case of scales proceeding from A and A flat on the G string does this not occur.) A system which is based on a uniform treatment of even and uneven positions possesses perhaps, in its uniformity of fingering, a certain advantage not to be altogether undervalued. Nevertheless this advantage may be outweighed by objections of considerable importance. In the first place the hand is not always just in the position prescribed for the scale in question, so that sometimes quite ingenious means have to be used in order to adhere to the fingering of the old masters. In the second place a grave fault of the system is that the change of string in the first octave occurs on the semitone degree, which, especially when tied under one bowstroke, produces a nasal sound-colour. Thirdly, it does not increase the brilliancy of the descending melodic minor scale if the fourth finger in the last octave is obliged to slide a whole-tone. It is only in the case of scales played in the highest regions of the fingerboard, from about the harmonic E upwards, that the last mentioned proceeding is permissible, because in the higher positions, owing to the closeness of the stopping, the sliding of the whole-tone interval does not become disagreeably manifest to the ear.

In order to be ready for any emergency which may arise in the exercise of his art, the pupil is urgently recommended to pursue with diligence the study of the scales that issue from the first position, as well as of those that are fingered according to the system of the classical masters. Both categories are furnished with two kinds of fingering, between which the pupil may choose. We may remark, however, that on special occasions and for particular purposes further combinations of fingering are not only possible but will arise of themselves out of the nature of the case.

209.

[illegible]

(Dieselben Fingersätze für die harmon. und melod. c moll- und eis moll-Skalen)

The same fingering for the harmonic and melodic c minor and c sharp Scales

(Dieselben Fingersätze für Fis dur, f moll und fis moll)

The same fingering for F sharp, f minor and F sharp minor

(Dieselben Fingersätze für H dur, h moll und b moll)

The same fingering for B major, B minor and B flat minor

The musical score for 'The Song of the Lark' is presented in a single system. It features a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 2/4. The score is divided into four measures, each with a Roman numeral above it: IV, II, I, and I. The melody is written on a single staff, with the first measure containing a whole note, the second a half note, and the third and fourth measures each containing a half note. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137,

(Dieselben Fingersätze für Edur, e moll und es moll)

The same fingering for E major, e minor and E flat minor

(Dieselben Fingersätze für Adur, a moll und as moll)

The same fingering for A major, a minor and A flat minor

(Dieselben Fingersätze für Ddur, d moll und dis moll)

The same fingering for D major, d minor and d sharp minor

(Dieselben Fingersätze für Gdur, g moll und gis moll)

The same fingering for G major, g minor and g sharp minor

(Dieselben Fingersätze für Gdur, g moll und gis moll) | *The same fingering for G major, g minor and g sharp minor*

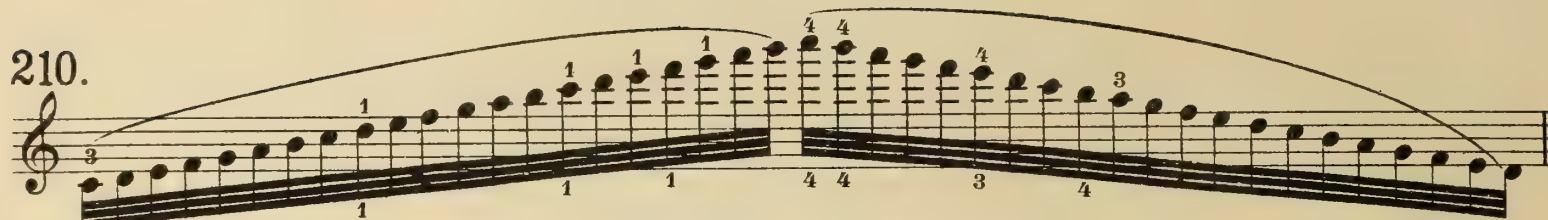
(Dieselben Fingersätze für g moll und gis moll)

The same fingering for g minor and g sharp minor

Zweite Kategorie.

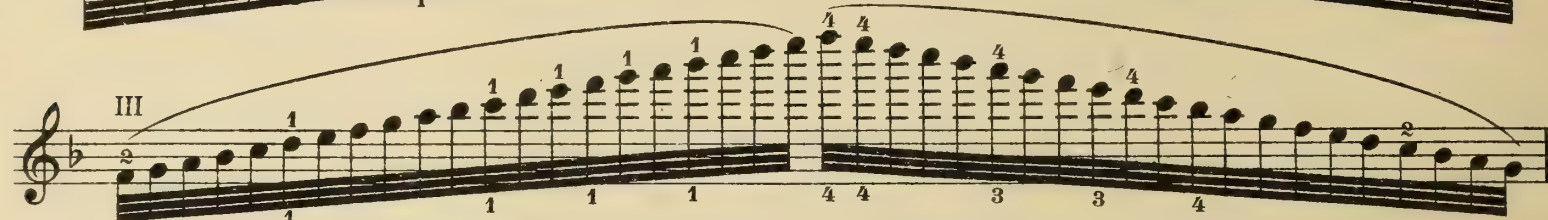
Second Categorie.

210.



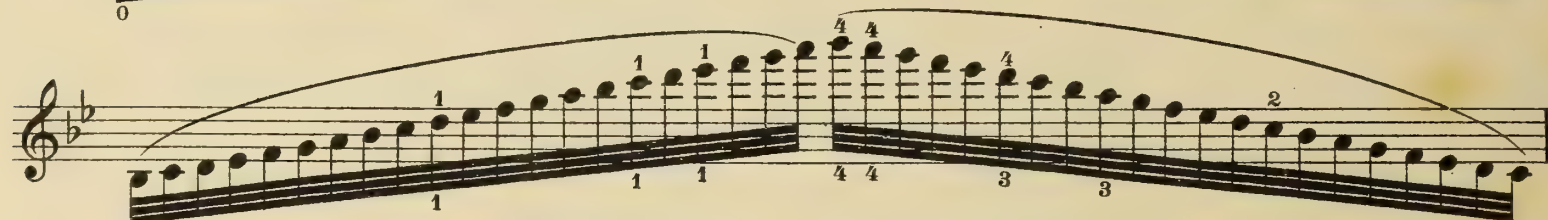
(Dieselben Fingersätze für die harmon. c moll-Skala)

The same fingering for the harmonic C minor scale



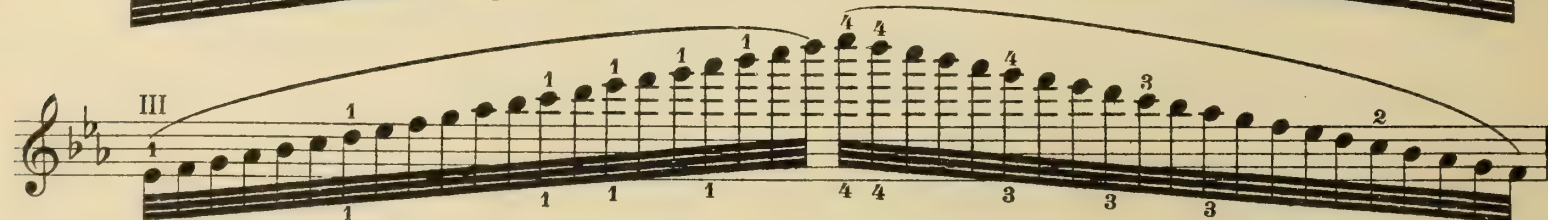
(Dieselben Fingersätze für die harmon. f moll-Skala)

The same fingering for the harmonic F minor scale



(Dieselben Fingersätze für die harmon. b moll-Skala)

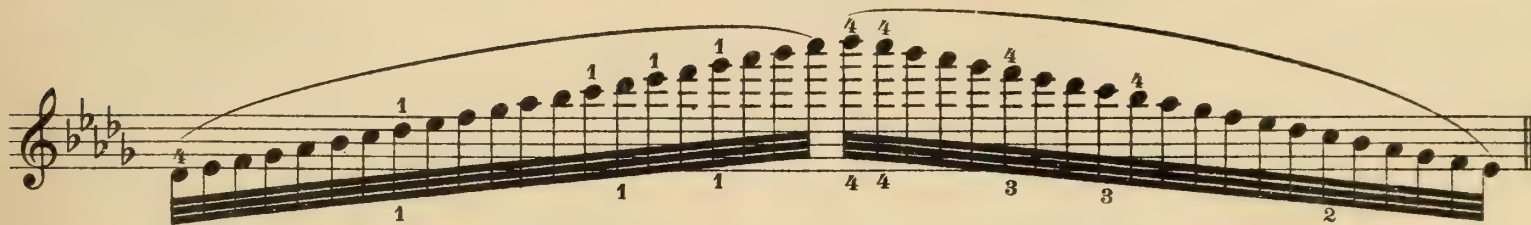
The same fingering for the harmonic B minor scale



(Dieselben Fingersätze für die harmon. es moll-Skala)

The same fingering for the harmonic E flat minor scale





(Dieselben Fingersätze für die harmon. h moll-Skala)

| The same fingering for the harmonic B minor scale



III

(Dieselben Fingersätze für die harmon. e moll - Skala) | The same fingering for the harmonic E minor scale

(Dieselben Fingersätze für die harmon. a moll - Skala) | The same fingering for the harmonic A minor scale

(Dieselben Fingersätze für die harmon. d moll - Skala) | The same fingering for the harmonic D minor scale

(Dieselben Fingersätze für die harmon. g moll - Skala) | The same fingering for the harmonic G minor scale

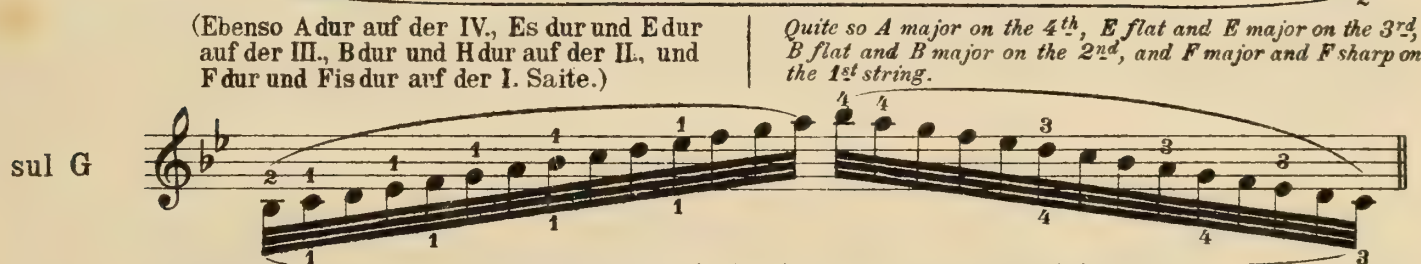
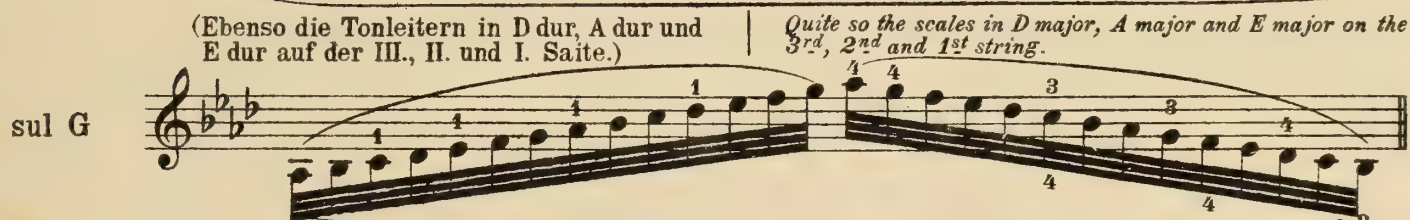
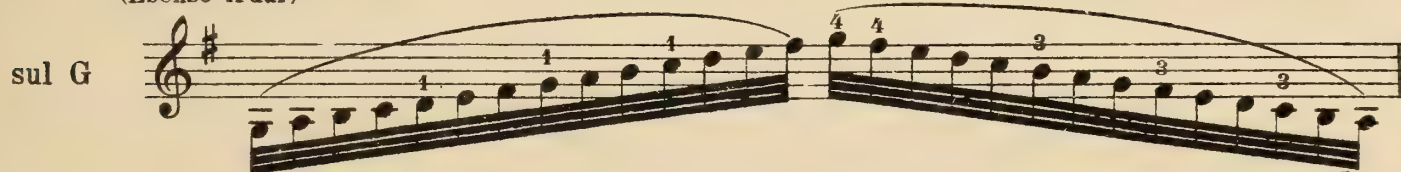
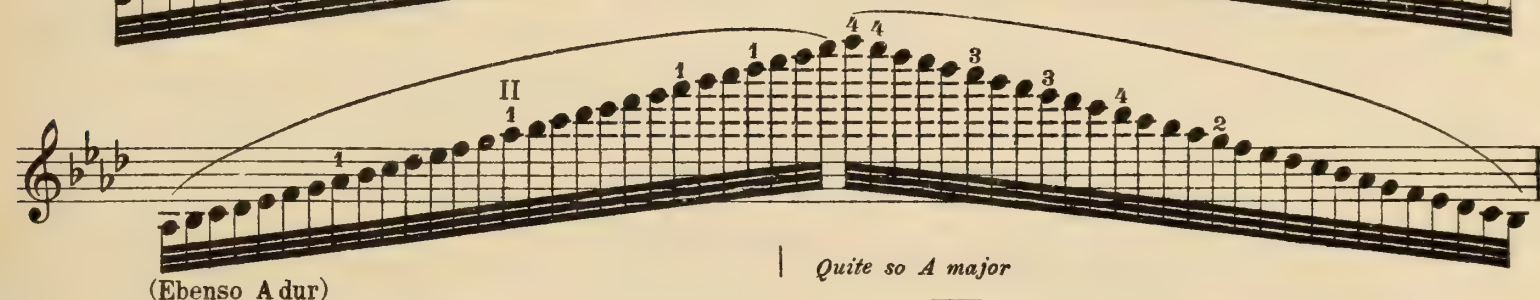
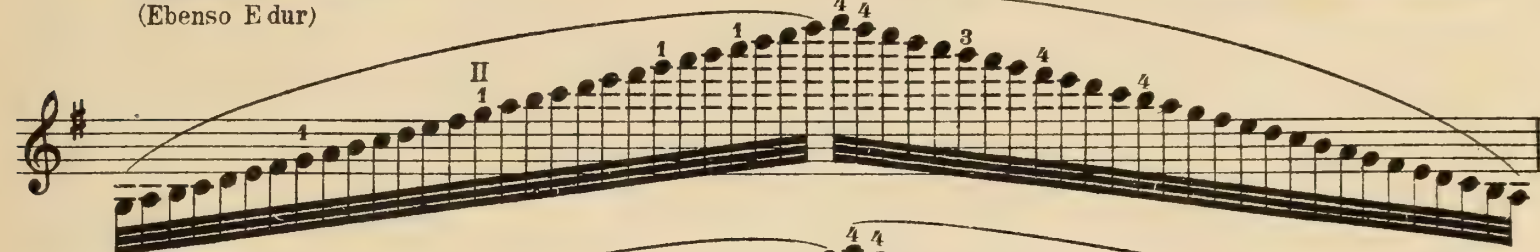
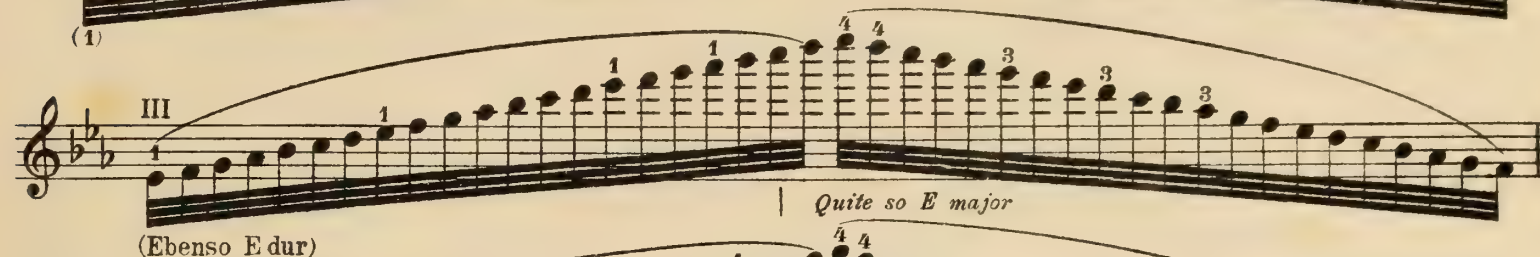
(Dieselben Fingersätze für die harmon. c moll - Skala) | The same fingering for the harmonic C minor scale

(Dieselben Fingersätze für die harmon. f moll - Skala) | The same fingering for the harmonic F minor scale

(Dieselben Fingersätze für die harmon. b moll - Skala) | The same fingering for the harmonic Bb minor scale

(Dieselben Fingersätze für die harmon. e moll - Skala) | The same fingering for the harmonic E minor scale

211.



(Ebenso Hdur auf der IV., Fdur auf der III.,
Cdur auf der III., und Gdur auf der I. Saite.)

Quite so B major on the 4th, F major on the 3rd, C major
on the 3rd, and G major on the 1st string.

Bei allen Tonleitern, die in die hohen Regionen
des Griffbretts führen, und besonders bei denen,
wo ein direkter Übergang aus der ersten in die
vierte Lage stattfindet muss der Elbogen gehörig
unter den Körper der Violine gehalten werden; auch
muss der Daumen von Anfang an eine so schiefe
Stellung unter dem Geigenhals einnehmen, dass die
Hand mit Leichtigkeit von Lage zu Lage klettern
kann.— Was jene melodischen Molltonleitern an-

In all scales which lead to the higher regions
of the fingerboard, and especially in those which
pass straight upwards on one string from the first
to the fourth position, the elbow must be held well
under the body of the instrument; the thumb also
must, from the outset, take up a position under the
neck of the violin sufficiently oblique to enable the
hand to climb from position to position with ease.
With regard to those melodic minor scales in the
last octave of which the fourth finger slides up

langt, bei denen der 4. Finger in der letzten Oktave einen Halbton aufwärts gleitet, so ist für deren geschickte Ausführung folgendes zu beherzigen: Der höchste Ton wird nicht etwa durch ein Überstrecken des kleinen Fingers erreicht wie bei den meisten Durskalen, sondern durch ein Nachgleiten der ganzen Hand in die nächste Lage. Durch das Liegenlassen des 3. u. 4. Fingers bei diesem Vorgang sichert man sich zugleich die ersten Griffe der abwärts gehenden Leiter, z. B.



Beim Üben von Tonleitern müssen dem Schüler hauptsächlich zwei Ziele vorschweben: Die sorgfältigste Intonation und die grösste Gleichmässigkeit in der zeitlichen Folge der Töne. Um das letztere Ziel zu erreichen, studiere er jede Skala nach dem folgenden Schema (eventuell auch unter Anwendung verschiedener Stricharten) so lange, bis er im Stande ist, sie ohne irgend welchen metrischen Einschnitt, glatt und ohne Unterbrechung zu spielen. Die wechselnde Rhythmisierung einer Tonleiter bringt nämlich jedesmal veränderte Stellungen des Grundtones und des Lagenwechsels im Taktgefüge mit sich, und diese Veränderungen erweisen sich bei verständigem Üben als ein treffliches Mittel zur Egalisierung von Skalen und skalenmässigen Gängen.

Schema für die Rhythmisierung der diatonischen Tonleiter.

212.

a)

b)

c)

d)

e)

a whole tone, we make the following suggestions, in order that the matter may be accomplished as skillfully as possible. The highest note should be taken, not by extending the little finger, but by sliding the entire hand up into the next position. If the third and fourth fingers are allowed to remain on the fingerboard during the proceeding, the first notes of the descending scale will be assured. For instance:



The pupil should practise scales with two chief objects in view: the first, perfect intonation, and the second, perfect equality in the time-value of the successive notes. In order to obtain the latter object he should study each scale according to the following scheme (and with the use of various kinds of bowing) until he finds he can play it smoothly and without the least interruption to the rhythm. By changing the rhythmical structure of a scale the fundamental note and the change of position occur each time on a different part of the bar, and these changes, if practised intelligently, will prove an excellent means towards the equalizing of scales and scale passages.

Scheme for placing the diatonic scale in the rhythmical divisions.

Chromatische Tonleitern.

Für die chromatischen Tonleitern, die nicht in einer ständigen Position gespielt werden, sondern zu ihrer Entwicklung auf einer Saite fortwährende Veränderungen der Lage nöthig machen, gibt es zwei Arten von systematischen Fingersätzen. Bei der ersten Art gleitet der Zeigefinger nach dem Erklängen der leeren Saite vom ersten zum nächsten Halbton, bei der andern Art wird diese Halbtonstufe durch das Aufsetzen des zweiten Fingers erzielt. Von da ab klettert die Hand bei abwechselndem Gebrauch des ersten und zweiten Fingers bis zu jener Lage, in der die höchste Note der Skala positionseigen ist oder aus der sie durch Überstrecken des kleinen Fingers erreicht werden kann. Die Endstation ergibt dann entweder die Fingersatzfolge 1, 2, 2, 3, 3, 4, 3, 3, 2, 2, 1, oder die dreimalige Anwendung des vierten Fingers, z. B.

213.

The image displays five staves of musical notation, each representing a different chromatic scale. The notation includes treble clefs, key signatures (one sharp, one flat, and natural), and various time signatures (4/4, 3/4, 2/4). Each staff is filled with a sequence of notes, with fingerings indicated by numbers 1 through 4 below the notes. Some notes are marked with 'b' for flat or '#' for sharp. The scales are connected by double bar lines, and some staves have a repeat sign. The fingerings are carefully chosen to facilitate smooth transitions between notes, often using the first and second fingers alternately, or the fourth finger for specific intervals.

Eine andere, von den modernen Virtuosen bevorzugte Art des Fingersatzes für die aufwärts gehenden chromatischen Skalen besteht darin, dass vom zweigestrichenen g ab, das aber immer in der ersten Position gegriffen wird, der erste mit dem zweiten Finger abwechselnd bis zur Endstation der linken Hand klettert. Der Abstieg bis zum dreigestrichenen d in der 6. Lage vollzieht sich, nur bei

Chromatic Scales.

For chromatic scales which are not played in a fixed position, but in the performance of which a continual change of position on one string is necessary, two kinds of systematic fingering are used. In the one case, after the open string has been sounded, the first finger slides up from the first semitone to the next; in the other case this second semitone is taken with the second finger. From this point the hand climbs up, by the alternate use of the first and second finger, until it attains the position which includes the highest note of the scale, or from which the highest note can be reached by extending the little finger. The terminus, therefore, yields either the fingering 1, 2, 2, 3, 3, 4, 3, 3, 2, 2, 1, or the use of the fourth finger three times in succession. For instance:

Another kind of fingering for the ascending chromatic scale much favoured by modern virtuosi is as follows: on arriving at G'', which is always taken with the second finger in the first position, the first continues to alternate with the second until the hand arrives at the terminus. The descent to D''' in the sixth position is accomplished with the same fingering as that used in

umgekehrter Reihenfolge der Finger, wie der Aufstieg. Mit dem dreigestrichenen eis (des) gleitet dann die Hand in die dritte und mit dem zweigestrichenen a in die erste Position, von wo ab sich der weitere Verlauf der Tonleiter von selbst versteht; z. B.

ascending, but in reversed order. On arriving at C''' sharp (D flat) the hand slides into the third position, and at A'', into the first, from which point the fingering becomes self-evident. For instance:

214.

The exercise consists of eight staves, each representing a different key signature and time signature. The keys are: C major, B-flat major, A major, G major, F major, E major, D major, and C major. The time signatures are: 4/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, and 2/4. Each staff shows a melodic line with slurs and a corresponding fingering line with numbers (1-4) and stars indicating specific positions or techniques. The exercise is designed to demonstrate the transition between positions and the self-evident nature of the fingering once the initial positions are established.

Wie bei den diatonischen sind auch bei den chromatischen Tonleitern Fingersätze möglich und im Gebrauch, die einerseits die Spielweise des Betreffenden charakterisieren, andererseits sich als besonders geeignet für den Specialfall erweisen. So liebt es Spohr, den Aufstieg in die höheren Positionen nicht erst auf der E-Saite zu bewerkstelligen, sondern ihn auf mehrere Saiten zu vertheilen; z. B. im ersten Satz seines 9. Concerts:

In the performance of chromatic scales, as in that of diatonic scales, it is both possible and usual to employ certain fingering which will on the one hand give distinction to the style, and on the other will prove eminently suitable for special circumstances. Thus, for example, Spohr was very fond of effecting the ascent to the higher positions not only from the lower positions of the E string, but also by distributing the scale over the other strings; for instance in the first movement of his 9th Concerto:

215. Allegro.

a) 

b) 

Bériot wieder schlägt bei der Ausführung von rasch auf- und absteigenden Bruchstücken chromatischer Leitern folgende Fingersätze vor, die zwar das Gleiten der Finger verhüten, dafür aber im 2. Exempel die Hand zu fortwährenden Rückungen nöthigen:

De Bériot again, in the execution of quick ascending and descending fragments of the chromatic tone-ladder, offers the following fingering, which, although it certainly prevents the sliding of the fingers, necessitates in the two examples given below a constant change of position.



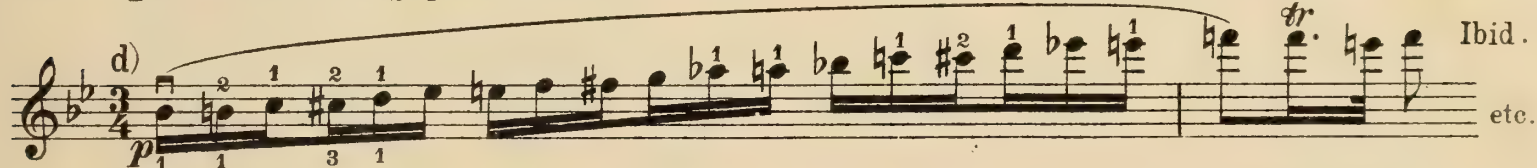
Combinationen der verschiedenen Arten von Fingersätzen weisen die folgenden Gänge auf:

The following passages illustrate combinations of various kinds of fingering.

Alla Polacca.

Spohr, 2. Concert.

c)  etc.

d)  Ibid. etc.

Allegro moderato.

M. Bruch, 1. Concert.

e)  *p stringendo poco a poco*



 etc.

Schliesslich sei auch noch jener chromatischen Tonleitern gedacht, die, zumeist im Abstieg, von einem einzelnen Finger „glissando“ ausgeführt werden. Handelt es sich hierbei um Skalen, die legato unter einem Bogenstrich zu spielen sind, so gleitet der betreffende Finger in Staffeln, welche durch elastische Rückungen der linken Hand hervorgerufen werden, bis zu jenem Ton, von dem ab sich der weitere Verlauf des Ganges in regulärer Weise abwickelt, z. B.

Finally there remains to be considered that chromatic scale which is executed with one finger „glissando“, chiefly in the descending direction. If the scale is to be played legato in one bow-stroke, the finger in question must slide down the fingerboard, the degrees of the scale being produced by quick, elastic movements of the left hand, until the note is reached from which the course of the passage proceeds in the usual way.

Adagio non troppo. M. Bruch, 2. Concert.

216. a) etc.

Allegro non troppo. Monasterio, Etude No 3.

b) etc.

Mündet das glissando in die erste Lage, so hat, wenn es mit dem vierten Finger gemacht wird, dieser Finger bis zur verminderten Quinte der leeren Saite zu gleiten; wird der dritte Finger dazu gebraucht, so gleitet dieser bis zur Quarte (rein oder vermindert); der zweite Finger gleitet bis zur Terz (gross oder klein) und der erste Finger bis zur Sekunde (gross oder klein); die Intervalle immer von der offenen Saite aus gerechnet, auf welcher das glissando ausgeführt wird, z. B.

If the fourth finger is used for a glissando which ends in the first position, it must slide until it reaches the diminished fifth of the open string; if the third finger is used, it must slide until the fourth (perfect or diminished) is reached; the second finger slides to the third (major or minor), and the first finger to the second (major or minor); the interval being reckoned, of course, always from the open string on which the glissando is performed. For instance:

217. sul E

a) sul A

sul D sul G

b) sul G

Vivace.

c) Wieniawski, 2. Concert.

Allegro moderato.

d) Wieniawski, 2. Concert.

Im übrigen kann dem Schüler nicht nur das Studium des glissando für abwärts gehende Skalen, sondern, als Vorbereitung für chromatische Oktaven-, Terzen- und Sextengänge, auch das im Aufstieg nur warm empfohlen werden; etwa nach folgendem Schema:

The study of the glissando is warmly recommended not only for the descending chromatic scale, but, as a preparatory study for passages in chromatic octaves, thirds, and sixths, its ascending form should also be practised; somewhat after the following scheme:

218

Exercise 218 consists of eight staves of music, each representing a different string (G, D, A, E) and its octave. The exercises are arranged in two columns. The left column shows ascending glissandos, and the right column shows descending glissandos. Each exercise is marked with 'sul' followed by the string name. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The word 'glissez' is used to indicate the glissando movement. The exercises are in 2/4 time and use a key signature of one sharp (F#).

Wie schon angedeutet, sind die staffelbildenden Rückungen der linken Hand nur dann nöthig, wenn das glissando unter einem legato - Bogen ausgeführt wird. Tritt es in Verbindung mit detachirten Strichen, spiccato, staccato oder à ricochet, auf, so gleitet der betr. Finger, genau so als ob er ein langsames Portamento machen wollte, bis zu dem Ton, von dem ab wieder reguläre Fingersätze in Kraft treten, und es ist nun eine spezifische Angelegenheit des Bogens, durch Hüpfen, Stossen oder Aufprallen die Stufen der chromatischen Tonleiter so zu markiren, dass sich der Vorgang in einer dem Zuhörer verständlicher Weise abspielt. Sein Gelingen hängt neben der manuellen Geschicklichkeit hauptsächlich von dem scharfen Ohr des Ausführenden ab, indem es für das einträchtige Zusammenwirken des gleitenden Fingers mit den die Staffeln der Tonleitern andeutenden Bogenstrichen Sorge zu tragen hat. Von den nachstehenden Beispielen betrifft das letzte einen Fall, in dem ausnahmsweise auch eine diatonische Skala unter einem aufprallenden staccato - Bogen (à ricochet) glissando auszuführen ist.

As already observed, the "stepping" movements of the left hand are only necessary if the glissando is executed legato with one bowstroke. If it occurs in combination with detached bowing, spiccato, staccato, or à ricochet, the finger must slide on the string exactly as though making a slow glissando until it reaches the note from which ordinary fingering sets in; and it is entirely by means of the springing and ricocheting of the bow that the degrees of the chromatic tone-ladder are correctly produced. The successful accomplishment of the matter depends chiefly on correctness of ear combined with a certain natural dexterity of hand, while there must be complete co-operation between the sliding finger and the bow as it indicates the degrees of the chromatic scale.

The last of the following exercises contains by way of exception a diatonic scale performed glissando with staccato bowing (à ricochet).

219 Allegretto.

Sarasate, Habanera.

Exercise 219 is a short piece in 2/4 time, marked 'Allegretto'. It is a diatonic scale performed glissando with staccato bowing (à ricochet). The exercise is in the key of D major and starts with a piano (pp) and leggiero (legg.) marking. The scale is ascending and consists of 12 notes. The exercise is marked with 'a) 8' and '1232'.

8

b) Finale alla Zingara.
Allegro.

Ernst, Airs hongrois.

c) Allegretto.

Tonleitern in gebrochenen Terzen.

Auch diese Skalen lassen sich mit verschiedenen Arten von Fingersätzen spielen. Von den beiden hier angemerktten sei besonders der unterhalb des Notensystems stehende eifriger Pflege empfohlen, weil er eine Sauberkeit der Ausführung gewährleistet, die beim Gebrauch anderer Fingersätze auch nicht annähernd zu erzielen ist. Abgesehen davon, dass er dem Mechanismus der linken Hand ungemein förderlich ist, indem er zu jeder Art von Lagenwechsel geschickt macht, findet er auch unmittelbare Anwendung bei Gängen wie etwa nachstehenden aus dem ersten Satz des Beethoven'schen Concerts:

Allegro non troppo.

etc.

Nicht rathsam wäre dagegen die Anwendung des in Rede stehenden Fingersatzes auf den folgenden Gang aus dem Finale des Concertes von Mendelssohn. Da in ihm auch Quartanintervalle vorkommen, so würde ein gleichzeitiges Wechseln der Lage und des Bogens zu so gekünstelten Fingersätzen führen, dass man mit ihnen nur aus dem Regen unter die Traufe käme.

Scales in Broken Thirds.

These scales also admit of a variety of fingering. Of the two kinds supplied in our examples, that placed below the staff is to be most strongly recommended, because it secures a neatness and finish in the performance of passages in sequential or broken thirds, which cannot otherwise be attained. Besides being extremely helpful in improving the technique of the left hand, and increasing the skill in every kind of position-changing, it is also admirably adapted for the performance of such passages as the following from the first movement of the Beethoven Concerto.

On the other hand it would not be advisable to make use of the fingering in question in the excerpt given below from the finale of the Mendelssohn Concerto. As intervals of the fourth are contained in the passage, a simultaneous change of position and bow-stroke would lead to such artificial fingering that the result would be disastrous.

Allegro molto vivace.

etc.

220

The musical notation is presented in ten staves, each containing four measures of music. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one sharp, one flat, two flats, two sharps, and natural), time signatures (6/8 and 3/8), and guitar-specific notation like fret numbers (0, 1, 2, 4) and fingering numbers (1, 2, 4). The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes and others containing single notes or rests. The notation is written in a standard musical style with a focus on clarity and readability.

212

The page contains 12 staves of musical notation for guitar. The notation is written in a standard musical staff format with a single line and a key signature. The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes and others containing single notes or rests. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one flat, two flats, three flats, and three sharps), time signatures (2/4 and 3/4), and guitar-specific notation like fret numbers (0, 1, 2, 4) and fingerings (1, 2, 3, 4). The music is written in a standard musical staff format with a single line and a key signature.

The page contains ten systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is for guitar, as evidenced by the use of numbers 0, 1, 2, and 4 for fingerings. The systems are arranged vertically, with each system containing two staves of music. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one flat, one sharp, and two flats), time signatures (common and 4/4), and complex rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, 2, and 4, often enclosed in parentheses. Some systems include Roman numerals I, II, III, and IV. The music is written in a style typical of classical guitar sheet music, with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

Gebrochene Dreiklänge durch drei Oktaven.

Bis auf diejenigen Dreiklänge, die eo ipso aus der ersten, resp. halben Lage ausgehen, sind die übrigen mit zwei verschiedenen Arten von Fingersätzen beziffert. Der oberhalb des Notensystems stehende führt aus der ersten, der darunter angemarkte aus der für die jeweilige Tonart positionseigenen Lage in die höheren Regionen des Griffbretts. Der Schüler übe zuerst jeden dieser Dreiklänge für sich mit beiden Arten von Fingersätzen; nach erlangter Sicherheit kombiniere er sie in folgender Weise:

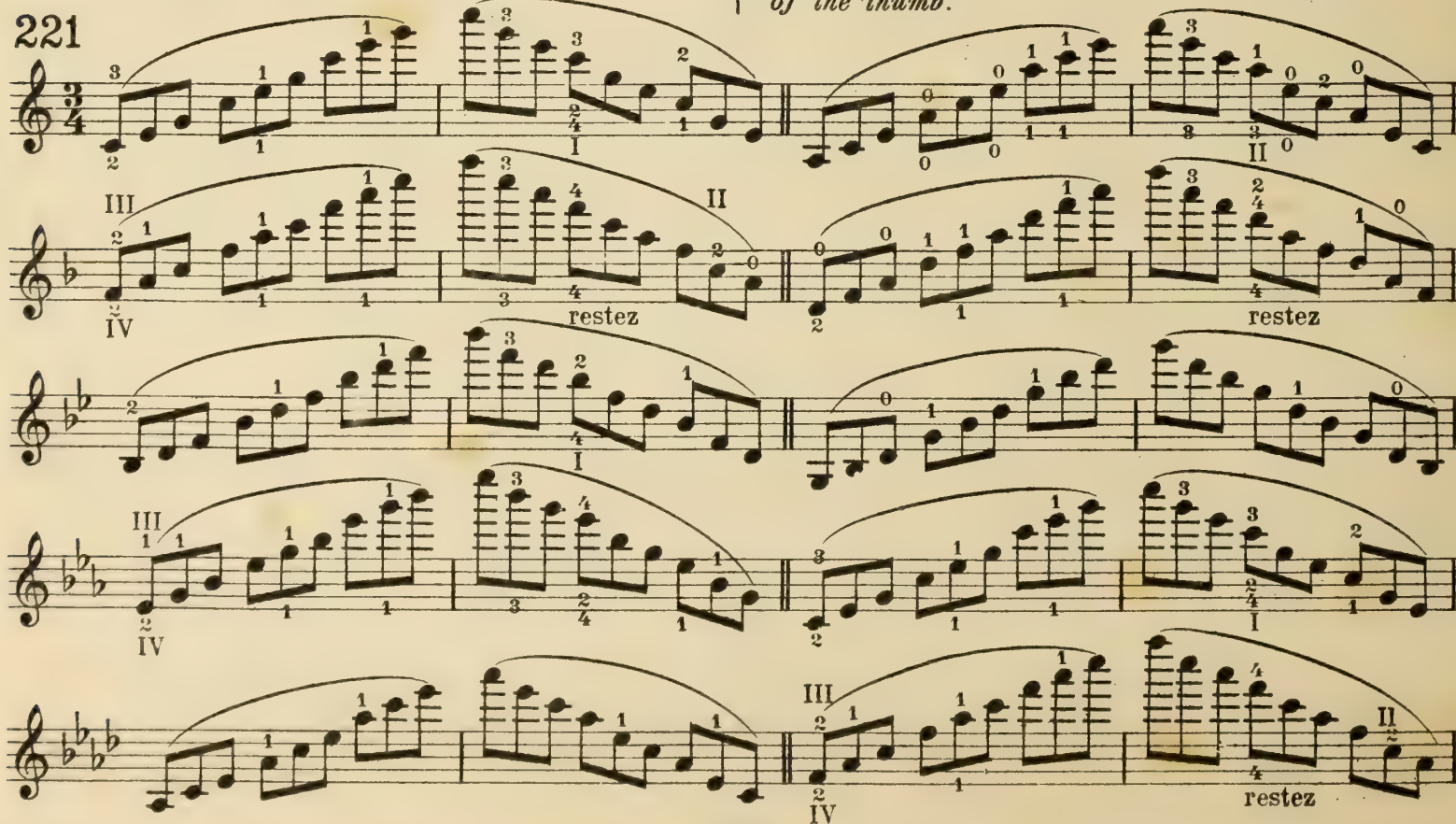


Im allgemeinen eignen sich zur brillanten Ausführung gebrochener Dreiklänge diejenigen Fingersätze am besten, die sowohl auf = wie abwärts den Gebrauch der leeren Saiten ermöglichen. In raschem Zeitmass sind grosse Lagensprünge, die schnell zum Ziele führen, durchaus erwünscht und angebracht; im langsamen dagegen ist jene Art der Positionsveränderung vorzuziehen, die, namentlich beim Abwärtssteigen, den ruhigsten Verlauf des Vorgangs gewährleistet. Man halte hierbei die Geige fest unter dem Kinn und Sorge für richtige Functionen des Daumens.

Broken Thirds Three Octaves.

All triads, with the exception of those starting eo ipso from the first and half positions, are provided with two different kinds of fingering. That placed above the staff commences from the first position, and that placed below, from the position in the higher regions of the finger-board peculiar (positionseigen) to the key in question.

Generally speaking, the fingering most suitable for a brilliant and effective performance of broken triads is that which admits of the open strings being utilized as much as possible. In rapid tempi the passing from one position to another by means of wide leaps is both fitting and desirable; in slower tempi, on the other hand, the best kind of position-changing, especially in descending passages, is that which guarantees the greatest smoothness in performance. The violin should be held tightly under the chin, and great attention should be given to the correct functioning of the thumb.



Durch vier Oktaven. | Through four octaves.

222

Die gleichen Fingersätze
für den g moll-Dreiklang.
*The same fingering for
the G minor triad.*

Dieselben Fingersätze für
as moll, As dur, A dur
und a moll.
*The same fingering for
A flat minor, A flat major,
A major and A minor.*

216 Dreiklänge durch zwei Oktaven
223 auf einer Saite.

Triads in two octaves
on one string.

IV.

Dieselben Fingersätze für
den G-moll-Dreiklang.
*The same fingering for
the G minor triad.*

III.

Dieselben Fingersätze für
d-moll.
*The same fingering for
D minor.*

II.

Dieselben Fingersätze für
a-moll.
*The same fingering for
A minor.*

I.

Dieselben Fingersätze für
e-moll.
*The same fingering for
E minor.*

IV.

Dieselben Fingersätze für
as-moll, A-dur und A-moll
auf der G-Saite.
*The same fingering for
A flat minor, A major and
A minor on the G string.*

III.

Dieselben Fingersätze für
es-moll, E-dur und E-moll
auf der D-Saite.
*The same fingering for
E minor, E major and E
minor on the D string.*

II.

Dieselben Fingersätze für
b-moll, B-dur und b-moll
auf der A-Saite.
*The same fingering for
B flat minor, B major and
B minor on the A string.*

I.

Dieselben Fingersätze für
f-moll, F-dur und f-moll
auf der E-Saite.
*The same fingering for
F minor, F major and F
minor on the E string.*

a) 224 Allegro moderato.

4^{ta} Corda

b) 4^{ta} Corda

c) Presto.

d)

Ernst,
Concert fis-moll.

Wieniawski, Scherzo-Tarantelle.

Dominant - Septimen - Akkorde durch drei Oktaven.

Chord of the Dominant Seventh in Three Octaves.

225

Zugleich als rhythmische Studie. Übergang aus der 16tel Bewegung in die von Achteltrickeln bei unverändertem Zeitmass für das Viertel. sei dem Schüler das Auflösen des Dominant - Septimen - Akkordes in den entsprechenden Dreiklang (Dur oder Moll) nach dem folgenden Schema empfohlen:

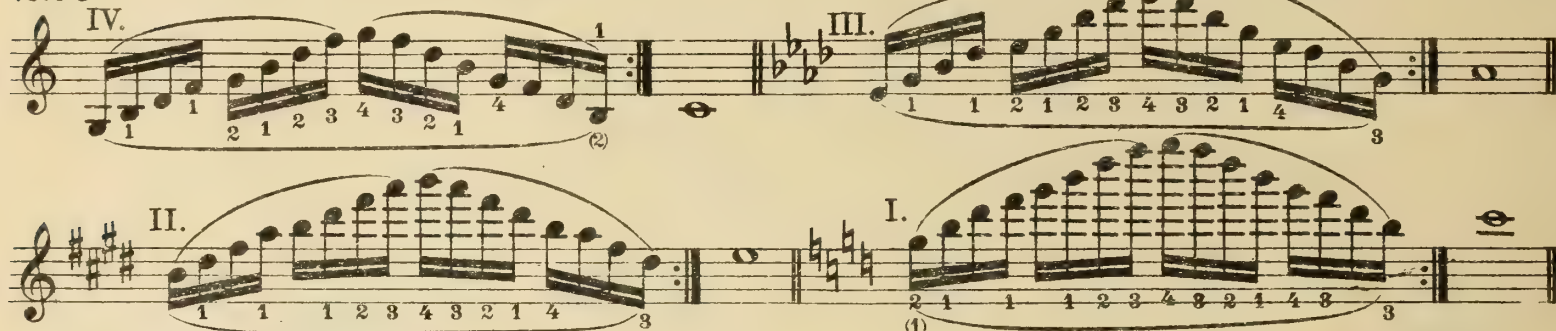
As a study in rhythm — transition from semi-quavers to triplets without change of beat — the resolution of the chord of the dominant seventh into its corresponding tonic chord (major or minor) according to the following plan, is recommended to the pupil.



Dominant - Septimen - Akkorde auf einer Saite.

Chord of the Dominant Seventh on one String.

226



Allegro moderato.

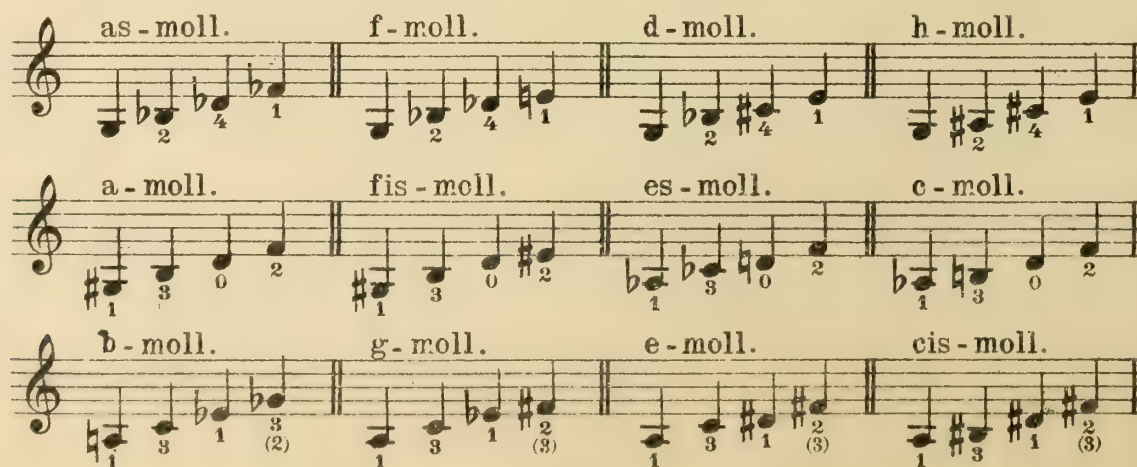
Ernst,
Concert fis moll.

Verminderte Septimen - Akkorde durch drei Oktaven.

Chord of the Diminished Seventh in Three Octaves.

Für diese Akkorde lassen sich handliche und halbwegs systematische Fingersätze nur auf Grund enharmonischer Umdeutung der Intervalle aufstellen, vor allem durch die Identifizierung der übermäßigen Sekunde mit der kleinen Terz, wie solches auf temperirt gestimmten Instrumenten der Fall ist. Trotz ihrer durch die Schreibweise angedeuteten Zuständigkeit in verschiedenen Tonarten und gleichgiltig, ob es sich um ihre Grundlage oder eine Umkehrung handelt, sind demnach je vier der folgenden Septimen - Akkorde durchaus mit den gleichen Fingersätzen zu spielen.

It is only by virtue of the enharmonic variations of intervals, chiefly by the identification of the augmented second with the minor third (the case with all instruments having equalized or tempered tuning), that a suitable and tolerably systematic fingering can be laid down for the playing of broken chords of the diminished seventh. Altogether irrespective of the manner in which the notes are written, and without regard to the question of their key, basis, or inversion, each of the four examples of the three diminished sevenths given below must be played with one and the same fingering.



Exercise 227 consists of six staves of music. Each staff contains a sequence of chords and melodic lines, often connected by slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The key signature changes from one flat (B-flat) to two sharps (F# and C#) and back to one flat. The time signature is 3/4.

Verminderte Sept-Akkorde auf einer Saite.

Chord of the Diminished Seventh on one String.

228.

Exercise 228 consists of six staves of music, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV) indicating different positions or techniques. The notation includes chords and melodic lines with fingerings. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4.

Tonleitern in Terzen.

Neben der Reinheit an und für sich ist bei diesen Skalen vor allem auf das gleichzeitige Niederfallen der beiden das Intervall einer Terz greifenden Finger zu achten. Der Schüler wird daher gut thun, bevor er an die Aneinanderreihung von Terzenfolgen in verschiedenen Lagen herantritt, zuerst eine Anzahl von Vorübungen in jeder einzelnen Position vorzunehmen, die ihn zur Erfüllung dieser Forderung geschickt machen. Er gehe hierbei von denjenigen Tonarten aus, die den Gebrauch der leeren Saiten gestatten; einerseits zur Controlle der Intonation, andererseits, weil diese Tonarten ihres durchsichtigen Klanges und ihrer technischen Handlichkeit wegen in der Praxis am häufigsten vorkommen. Nach erlangter Sicherheit im Wechsel zwischen der ersten und dritten Lage sind jene Übungen vorzunehmen, die der Verbindung von je zwei benachbarten Positionen dienen. Namentlich der Übergang aus der ersten in die zweite Lage sei der sorgfältigsten Pflege empfohlen. Von den Vorkommnissen abgesehen, wo er überhaupt nicht zu vermeiden ist, wird er auch überall da anzuwenden sein, wo man zu Gunsten des glatten Verlaufs einer Passage sprungweisen Rückungen der Hand aus dem Wege gehen will, z. B.



Geigern, die eine spannfähige linke Hand haben, sind überhaupt Fingersätze, die eine Ausführung von Terzengängen ohne jeden Lagenwechsel ermöglichen, sehr anzurathen; vorzugsweise dann, wenn der vierte Finger, wie in den nachstehenden Beispielen, nur eine Überstreckung von einem Halbton zu leisten hat.



Scales in Thirds.

In addition to purity of intonation, the chief point to be attended to in these scales is the simultaneous descent on the fingerboard of the two fingers employed for the stopping of the interval of the third. Before attempting scales in thirds in the various positions, the pupil is advised to undertake a number of preparatory studies in each position singly. These will considerably increase his technique in the desired direction. He should commence with those keys which admit of the use of the open strings, firstly, in order that he may regulate the intonation, and secondly, because, owing to their tone qualities and general technical adaptability, these are the keys most commonly used in violin music. After surety has been attained in changing from the first to the third position, the pupil must take up special studies in the connecting of any two positions separated only by the interval of a degree. In particular, the transition from the first to the second position should be carefully practised. Except in places where it is absolutely impossible, this transition is always to be used when, for the sake of the smoothness of a passage, it is desirable to avoid a larger interval between two positions.

The violinist whose left hand has good stretching capacity is strongly advised, when playing passages in thirds, to adopt fingering which does not necessitate any change of position; especially so if the fourth finger only has to be extended a half-tone, as in the following examples

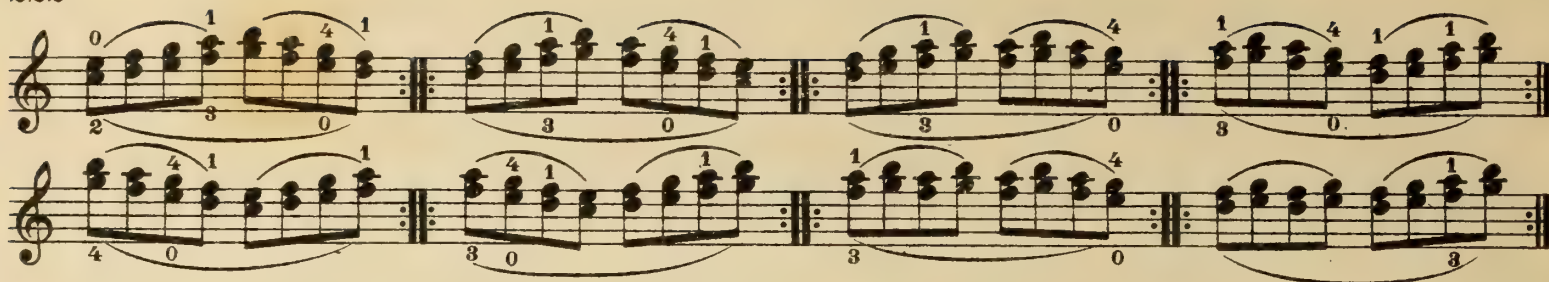
229. Vorübungen in der 1. und 3. Lage
mit Anwendung leerer Saiten.

Preparatory exercises in the first and third
position with the use of the open strings.

a)

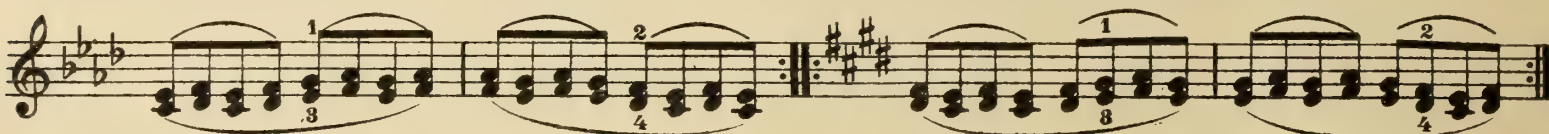
b)

c)



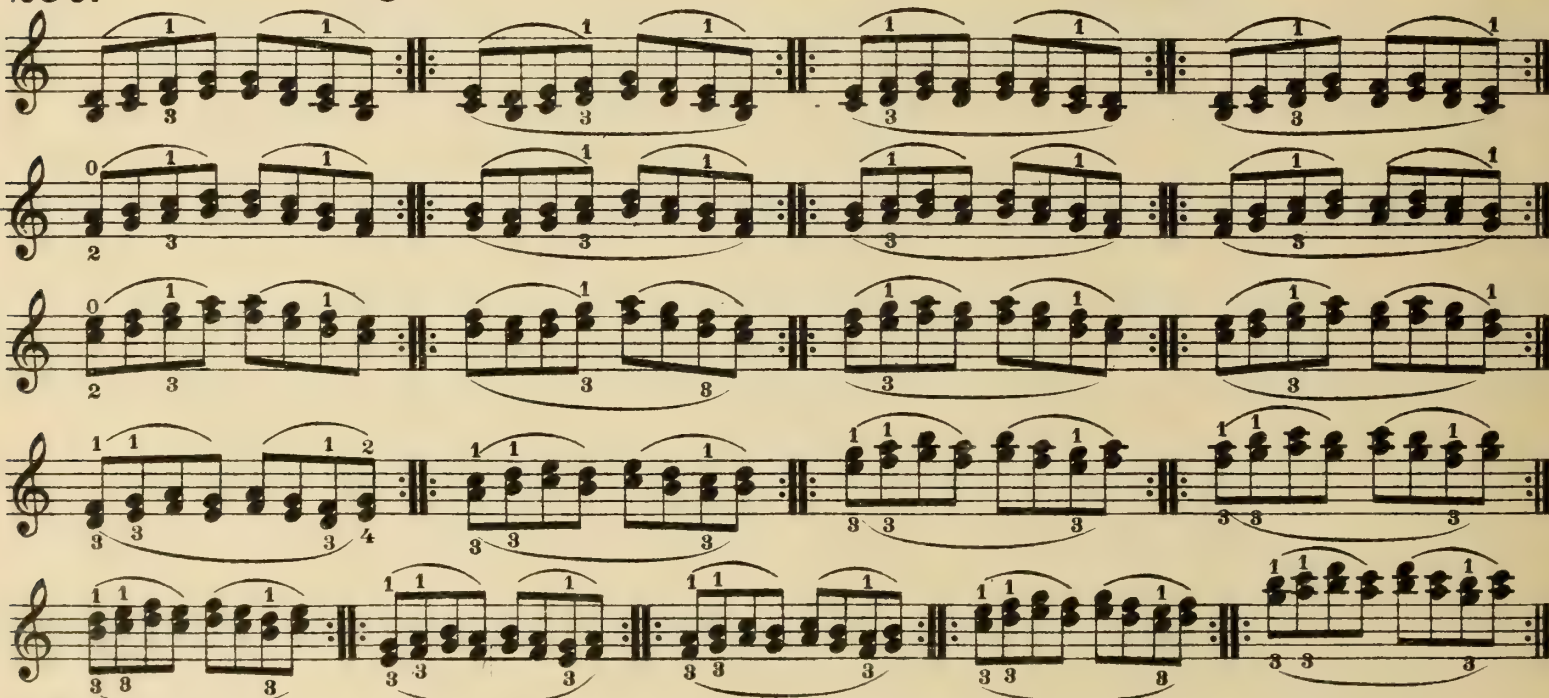
Die vorstehenden Übungen sind dadurch in die weiteren Tonarten zu transponieren, die den Gebrauch offener Saiten zulassen, dass man sich, wie s. Z. bei der Einführung der einstimmigen diatonischen Skalen, zu Anfang jeder Zeile die entsprechenden Versetzungszeichen vorgemerkt denkt. Für diejenigen Tonarten, welche die Anwendung leerer Saiten von selbst ausschliessen, treten Übungen mit der stetig abwechselnden Fingersatzfolge 1 und 3, 2 und 4 an die Stelle, z. B.

The preceding exercises may be transposed into those keys which allow of the use of the open strings, by adopting the same method as that employed in the case of the diatonic scales, namely, by remembering the necessary signature that should be placed at the beginning of each staff. For the keys which do not admit of the use of the open strings, exercises are supplied in which the first and third fingers follow alternately the second and fourth.

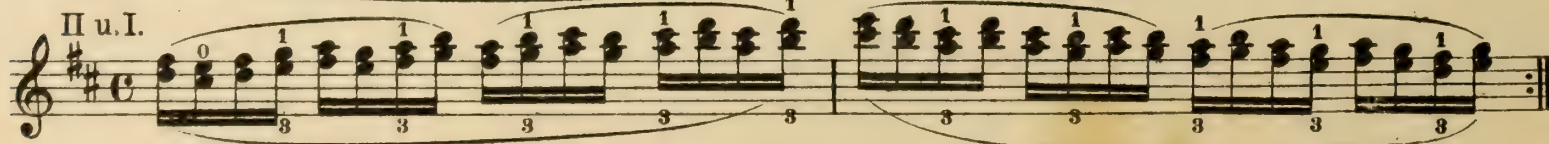
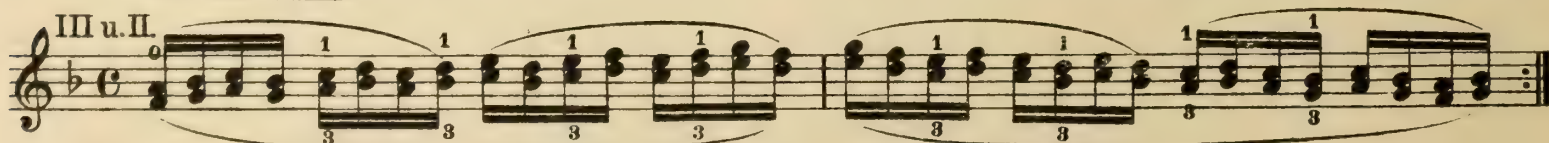
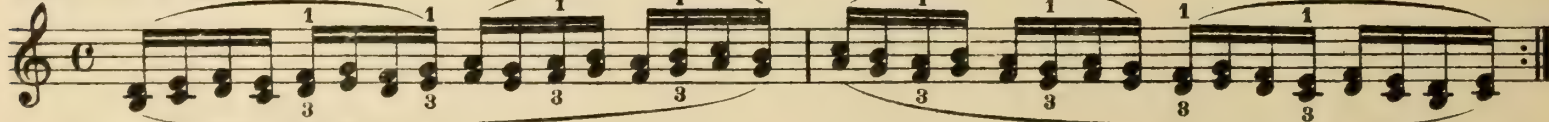


230. Wechsel zwischen zwei benachbarten Lagen.

Change between two adjoining Positions.



231. IV u. III.



232. Wechsel zwischen ungeraden Lagen.

Changing positions in the uneven* positions.

G- u. D- Saite. D- u. A- Saite. E- u. A- Saite.

G- u. D- Saite. D- u. A- Saite. A- u. E- Saite.

G- u. D- Saite. D- u. A- Saite. A- u. E- Saite.

233. Wechsel zwischen geraden Lagen.

Changing positions in the even* positions.

IV u. III. III u. II. II u. I. IV u. III. III u. II. II u. I.

IV u. III. III u. II. II u. I.

234. Durch Tonwiederholung veranlasster Lagenwechsel.

Change of position occasioned by the repetition of notes.

235. Gemischter Lagenwechsel.

Various changes of position.

IV u. III. III u. II. II u. I. IV u. III. III u. II. II u. I.

*) By the "even" positions (geraden Lagen) the second, fourth, sixth, etc. positions are meant, by "uneven" (ungeraden) the first, third, fifth, seventh, etc.

236.

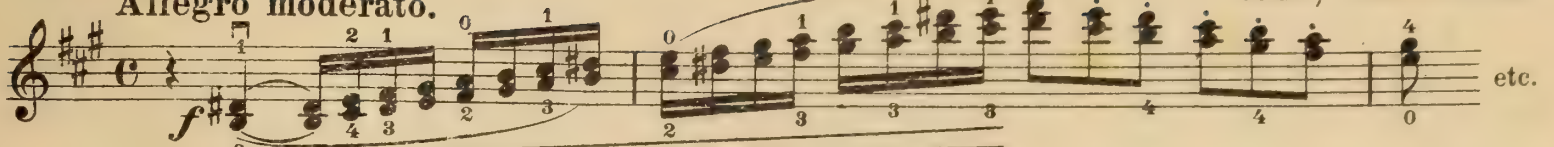
This musical score, exercise 236, is designed for guitar and focuses on playing scales in thirds across the four strings. It consists of 11 staves of music, each containing two measures. The exercises are organized by key signature and direction:

- Staff 1:** C major, ascending (fingerings: 1, 0, 1, 0, 2, 1, 2, 0, 1, 0, 1, 2, 1).
- Staff 2:** C major, descending (fingerings: 1, 0, 1, 1, 2, 1, 2, 0, 1, 1, 2, 0, 1).
- Staff 3:** C major, ascending (fingerings: 2, 4, 1, 2, 1, 1, 0, 1, 2, 0, 1, 2, 1).
- Staff 4:** C major, descending (fingerings: 4, 0, 3, 4, 3, 3, 2, 3, 0, 3, 4, 3, 4).
- Staff 5:** F major (one flat), ascending (fingerings: 1, 0, 1, 4, 1, 2, 1, 1, 0, 1, 1, 2, 4, 1, 2).
- Staff 6:** F major, descending (fingerings: 0, 2, 3, 3, 4, 2, 4, 1, 1, 1, 2, 2, 4, 1, 2).
- Staff 7:** B major (three sharps), ascending (fingerings: 2, 3, 3, 4, 2, 4, 1, 1, 1, 2, 2, 4, 1, 2).
- Staff 8:** B major, descending (fingerings: 4, 4, 4, 0, 3, 3, 8, 4, 4, 4, 0, 3, 4, 3, 4).
- Staff 9:** D major (two sharps), ascending (fingerings: 1, 1, 1, 2, 2, 2, 1, 1, 1, 1, 2, 2, 2, 2, 1).
- Staff 10:** D major, descending (fingerings: 3, 3, 3, 4, 4, 4, 3, 3, 3, 4, 0, 3, 4, 2, 3, 4).
- Staff 11:** D major, ascending (fingerings: 2, 2, 2, 1, 1, 2, 2, 2, 2, 1, 1, 1, 2, 2, 2, 2, 1).
- Staff 12:** C major, ascending (fingerings: 0, 1, 0, 1, 0, 1, 1, 2, 2, 4, 0, 2, 1, 0, 2, 1).
- Staff 13:** C major, descending (fingerings: 1, 0, 1, 0, 1, 1, 2, 2, 4, 0, 1, 4, 0, 1, 4).
- Staff 14:** F major (one flat), ascending (fingerings: 1, 1, 1, 1, 1, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2).

The notation includes treble clefs, common time signatures (C), and various fingerings (0-4) indicated above the notes. The exercises are separated by double bar lines, and the final two staves end with repeat signs and a fermata.

237. a) *Allegro moderato.*

Ernst, Concert Fis moll.

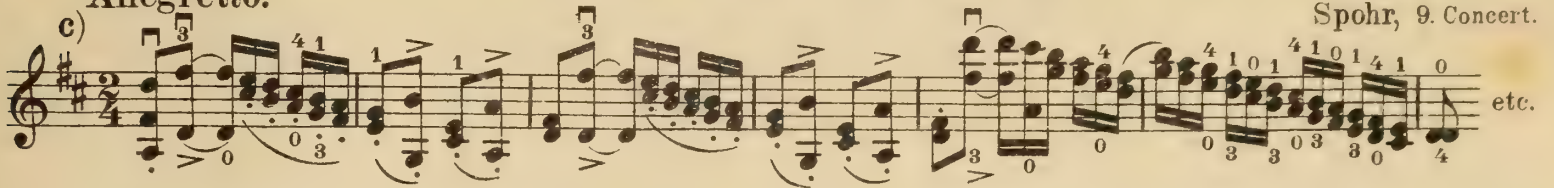


b)

Ibid.

*Allegretto.*

Spohr, 9. Concert.



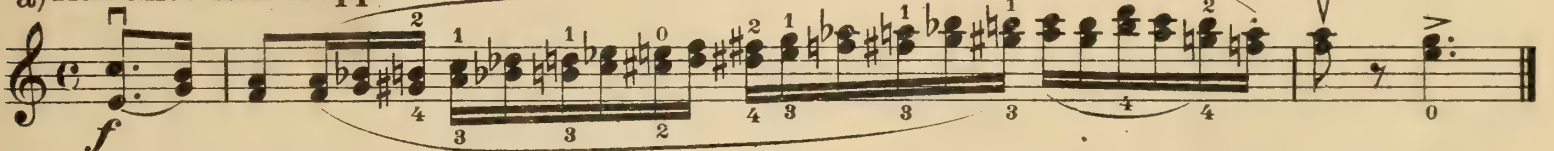
238. Chromatische Terzenskalen.

Scales in Chromatic Thirds.



239.

Ernst, Othello-Fantasie.

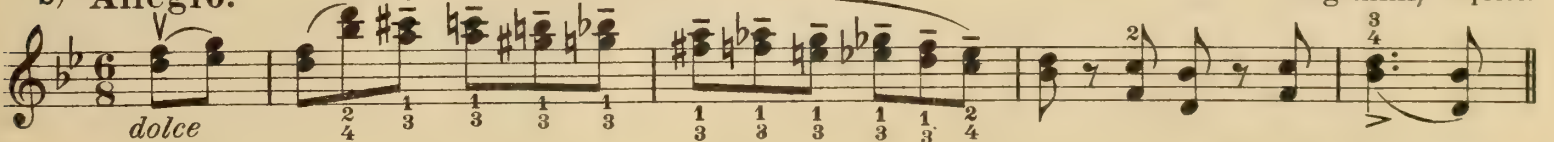
a) *Andante non troppo.*

Chromatische Terzengänge im glissando.

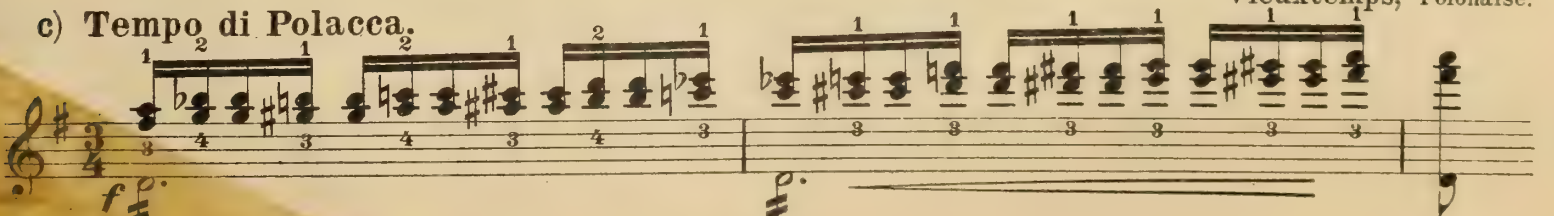
Chromatic Thirds played glissando.

b) *Allegro.*

Paganini, Caprice.

c) *Tempo di Polacca.*

Vieuxtemps, Polonaise.



Tonleitern in Sexten.

Obzwar die Sexte ein mindestens ebenso wohlklingendes Intervall ist wie die Terz, wird sie doch bei rasch auszuführenden Gängen auf der Violine nicht allzu häufig angewandt. Diese Zurücksetzung hat geigentechnische Gründe. Denn so leicht jedes Sextenintervall an und für sich auf unserem Instrument zu greifen ist, so schwierig gestaltet sich die Sache, wenn mehrere Sexten in diatonischer Stufenfolge, zumal in schnellem Zeitmass und unter einem legato-Bogen, in Frage stehen. Um einen lückenlosen Anschluss der einander ablösenden Griffe zu erzielen, dürfen sich nämlich die Finger nicht vom Griffbrett entfernen, sondern müssen rasch von einer Saite auf die benachbarte hinübergeschoben werden. Hierbei ist nun selbst bei der grössten Geschicklichkeit des Ausführenden ein zeitweiliges Hängenbleiben der Finger nicht ganz ausgeschlossen. Diesem Übelstand auszuweichen, zieht man es daher häufig vor, statt in einer festen Position zu bleiben, einen Lagenwechsel vorzunehmen, der die Ausführung wesentlich erleichtert, z. B.

Scales in Sixths.

Although the sixth is certainly as harmonious an interval as the third, it is not often used on the violin in passages that have to be played quickly. The reason is a purely technical one. For though each sixth in itself is easy enough to execute on the violin, the matter becomes one of instant difficulty if several sixths are to be performed in successive diatonic degrees, especially if the tempo is rapid and they are placed under one bow-stroke. In order to maintain an unbroken connection between each separate sixth, the fingers must not be raised from the fingerboard, but must be pushed rapidly across from one string to another. Now, in doing this, even the most skilful performer will hardly be able to prevent an appreciable pause in the movement of the fingers. In order to avoid the difficulty it is usual to adopt a change of position instead of remaining in the one; this simplifies matters considerably. For instance:

Ungar. Tanz nach Brahms-Joachim.

Allegro non assai.



Allegro molto.

M. Bruch, 2. Concert; Finale.



Da aber das Hilfsmittel der Positionsveränderung nicht immer am Platz ist, zudem die Ausführung von Sexten in einer ständigen Lage dem Mechanismus der linken Hand ungemein förderlich ist, so wird der Schüler gut thun, auch den nachstehenden Übungen die gebührende Zeit und Sorgfalt zu widmen.

But as the expedient of position-changing cannot always be resorted to, and moreover as the playing of sixths in a fixed position is remarkably good for improving the technique of the left hand, the pupil will do well to devote a due amount of time and attention to the following exercises.

240.



241.

Exercise 241 consists of six staves of music. The first five staves are in 2/4 time and feature various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulations (accents, slurs). The sixth staff is in 3/4 time and includes the instruction "II u. I." above the staff. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

242.

Exercise 242 consists of two staves of music. The first staff is in 2/4 time and features various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulations (accents, slurs). The second staff is in 3/4 time and includes the instruction "II u. I." above the staff. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

243. IV u. III.

Exercise 243 consists of three staves of music. The first staff is in 2/4 time and features various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulations (accents, slurs). The second staff is in 3/4 time and includes the instruction "III u. II." above the staff. The third staff is in 2/4 time and includes the instruction "II u. I." above the staff. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

228
244.

IV u. III. III u. II. II u. I.

Allegro moderato.

Ernst, Othello - Fantasie.

Tonleitern in Octaven.

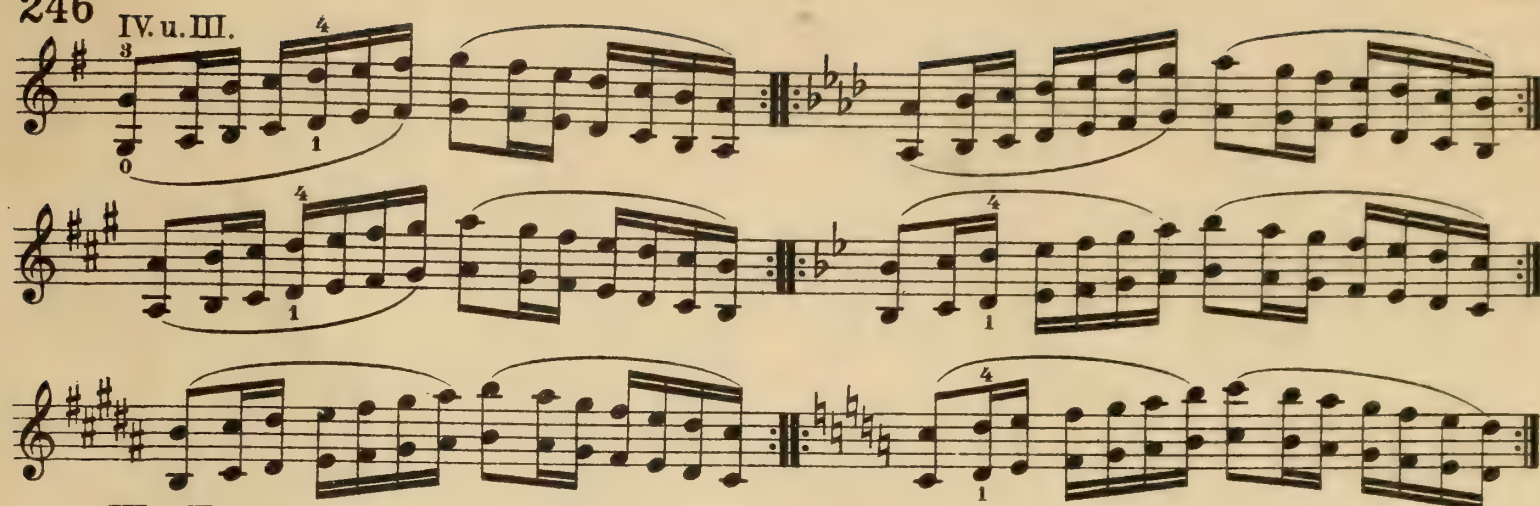
Scales in Octaves.

245.

IV u. III. III u. II. II u. I.

246

IV. u. III.



III. u. II.



II. u. I.



247

IV. u. III.



III. u. II.

II. u. I.

Saitenwechsel.

Passing from one string to another.

248

249

This page contains 12 staves of musical notation for guitar. The notation is written in treble clef and includes a key signature of one sharp (F#). The music consists of various chords, scales, and fingerings, with some staves marked with Roman numerals (I, II, III) and numbers (0, 1, 4, 8). The notation is arranged in two columns of six staves each. The first column of staves (left) and the second column of staves (right) both contain musical notation. The notation includes various chords, scales, and fingerings, with some staves marked with Roman numerals (I, II, III) and numbers (0, 1, 4, 8). The music is written in treble clef and includes a key signature of one sharp (F#).



250

Two staves of musical notation, measures 250-259. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains measures 250-259. Measure 250 has a double bar line with repeat dots. Measure 251 has a double bar line with repeat dots. Measure 252 has a double bar line with repeat dots. Measure 253 has a double bar line with repeat dots. Measure 254 has a double bar line with repeat dots. Measure 255 has a double bar line with repeat dots. Measure 256 has a double bar line with repeat dots. Measure 257 has a double bar line with repeat dots. Measure 258 has a double bar line with repeat dots. Measure 259 has a double bar line with repeat dots. The second staff is in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It also contains measures 250-259. Measure 250 has a double bar line with repeat dots. Measure 251 has a double bar line with repeat dots. Measure 252 has a double bar line with repeat dots. Measure 253 has a double bar line with repeat dots. Measure 254 has a double bar line with repeat dots. Measure 255 has a double bar line with repeat dots. Measure 256 has a double bar line with repeat dots. Measure 257 has a double bar line with repeat dots. Measure 258 has a double bar line with repeat dots. Measure 259 has a double bar line with repeat dots. Fingerings are indicated by Roman numerals I, II, III. Some measures have fingerings 0, 1, 2, 3, 4.



Chromatische Oktavenskalen.
251

Scales in Chromatic Octaves.



This page contains 11 staves of musical notation for guitar. The notation is written in a single system, with each staff representing a line of music. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various chords, scales, and fingerings, with some measures marked with '3' and '4' indicating triplets and quadruplets. The music is written in a style that suggests it is for a guitar, with some measures featuring a '0' below the staff, indicating an open string. The notation is complex, with many notes and accidentals, and it appears to be a technical exercise or a piece of music for a guitar.

Allegro un poco maestoso.

253 a)

mf

III. u. II.

etc.

M. Bruch.
2. Concert. Finale.

Allegro molto.

b)

mf

crescendo

f

sf

Zu den vorstehenden diatonischen und chromatischen Tonleitern in Oktaven ist folgendes zu bemerken: So lange es sich um die Ausführung von Gängen in mässigem Zeitmass und in nicht sehr hohen Regionen des Griffbretts handelt, sichert der auf der höheren Saite aufgesetzte dritte Finger während der gleichmässigen Rückungen des ersten und vierten insofern die Intonation, als er dem von Natur aus schwächeren kleinen Finger als Stütze dient. Kommt jedoch ein rasches Tempo in Betracht, so erschwert das Liegenlassen des dritten Fingers die ruckweise Fortbewegung der Hand um ein so bedeutendes, dass man gut thun wird, auf die Mitwirkung dieses Fingers ebenso zu verzichten, wie auf die des zweiten, der bei Oktavengängen immer frei in der Luft gehalten werden sollte. Ganz abgesehen davon, dass es Geigern, die eine dicke, fleischige Hand haben, sogar physisch unmöglich ist bei der Enge der Griffe in den höchsten Applikaturen den für das aufsetzen des zweiten und dritten Fingers nöthigen Platz zu schaffen. Die schwierigen Griffverhältnisse in den höchsten Lagen geben daher manchen Geigern Anlass, sich beim Oktavenspiel nicht des ersten und vierten Fingers, sondern statt des letzteren des dritten zu bedienen, eine Praxis übrigens, gegen die sich bei gutem Gelingen weder geigentechnisch noch musikalisch das geringste einwenden lässt; z. B.

In regard to the above diatonic and chromatic scales in octaves the following is to be noted: As long as it is a question of playing passages in moderate tempo and in the not very high regions of the fingerboard, the affixing of the third finger on the higher string while the first and fourth fingers perform the sliding movements, ensures the intonation inasmuch as it serves as a support for the little finger, which is by nature weaker than the others. In quick tempo, however, the rapid movements of the hand are only impeded if the third finger is allowed to rest on the fingerboard; it will therefore be as well to relinquish the co-operation of this finger, and to adopt the same course also with regard to the second finger, which in the playing of octaves should always be held up in the air. Besides, it must be remembered that to the violinist with large and fleshy hands the support of the second and third fingers in the highest positions would be a physical impossibility, on account of the necessary closeness of stopping. In order to overcome this difficulty many violinists, when playing octaves in the higher positions, make use of the first and third fingers instead of the first and fourth; a practice to which, if well executed, no exception can be taken either from the point of view of technique or of musical art. For instance:

254

254

a)

1

Von dieser Art Tonleitern in Oktaven zu spielen bis zu derjenigen, die im abwechselnden Gebrauch des ersten und dritten, zweiten und vierten Fingers besteht, ist nur ein Schritt. Zunächst wird diese Fingersatzfolge überall da anzuwenden sein, wo in skalenmässigen Gängen Oktavenschneller oder = Triller vorkommen, z. B.

From the above way of playing scales in octaves to that in which the first and third fingers are used alternately with the second and fourth, is only a step. This fingering is used in scale passages having mordants or shakes in octaves. For instance:

b) III. u. II.

Andante.

c) IV. u. III.

mf

rit.

Wieniawski,
Légende.

Aber auch gewöhnliche diatonische und chromatische Tonleitern in Oktaven können mit der in Rede stehenden Fingersatzfolge gespielt werden, z. B.

But ordinary diatonic and chromatic scales in octaves can also be played with the fingering in question:

IV. u. III.

III. u. II.

II. u. I.

Allegro moderato.

[illegible]

Allegro.

Allegro. Fragment einer Jugendcomposition.

f) V

J. Joachim,
Fragment einer Jugendcomposition.

255

IV.u.III. III.u.II. II.u.I.

IV.u.III. III.u.II. II.u.I.

IV.u.III. III.u.II. II.u.I.

IV.u.III. III.u.II. II.u.I.

IV.u.III. III.u.II. II.u.I.

256

I II III

I II III

I II III

I II III

I II III



257

Measures 257-366 of a guitar piece. The key signature changes to one flat (Bb) at measure 257. The notation continues with complex, flowing melodies and active bass lines, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes. Fingerings (I, II, 1, 2, 4) and fret numbers (0, 1, 2, 4) are indicated throughout. The piece concludes with a final double bar line at measure 366.

258

Tonleitern in Dezimen.

Wie von den Tonleitern in Oktaven die chromatischen, wegen der gleichmässigen Rückungen von Stufe zu Stufe, leichter zu intonieren sind als die diatonischen, so verhält es sich auch mit den Dezimen. Die Schwierigkeit der Ausführung von diatonischen Skalen in Dezimen beruht hauptsächlich in der unregelmässigen Fortschreitung der beiden für das Intervall in Betracht kommenden Finger. Der Schüler wird daher gut thun, sich beim Üben fortwährende Rechenschaft über die Grösse der zu intonierenden Dezime abzulegen, damit die Finger sich nicht in's Ungewisse fortbewegen, sondern ihre Functionen in zielbewusster Weise erfüllen. Das nachstehende Schema zeigt an, wo beide Finger gleiche und wo sie verschiedene Fortschreitungen zu bewerkstelligen haben.

Scales in Tenths.

We have seen that chromatic scales in octaves are more easily executed than diatonic scales, owing to the uniform movement of the hand as it slides from step to step; this is also the case in the playing of passages in tenths. The difficulty of playing diatonic scales in tenths proceeds chiefly from the irregular progress of the two fingers used to stop the interval in question. The pupil will do well, therefore, when practising tenths, to give constant attention to the dimensions of these intervals, in order that his fingers may not move about at random, but may perform their functions with certainty of purpose. The following table shows where both fingers move in equal degrees and where they have to advance in degrees of different dimensions.

The main musical score consists of 8 staves of guitar notation in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic patterns such as triplets (marked with '3'), fourths (marked with '4'), and octaves (marked with '8'). Fingering numbers (0, 1) are indicated below the notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs (double dots) appearing at the end of several measures.

Below the main score are three staves of guitar notation, each featuring a figured bass label above the first measure:

- Staff 1: IV.u.III.
- Staff 2: III.u.II.
- Staff 3: II.u.I.

 Each staff contains a sequence of notes with slurs and repeat signs, continuing the musical theme of the main score.

260 IV. u. III.

III. u. II.

II. u. I.

241

261

Saitenwechsel.

Passing from one string to another.

262

IV. u. III.

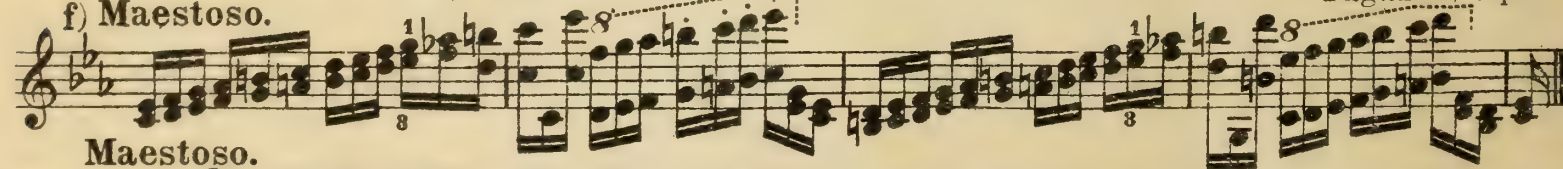
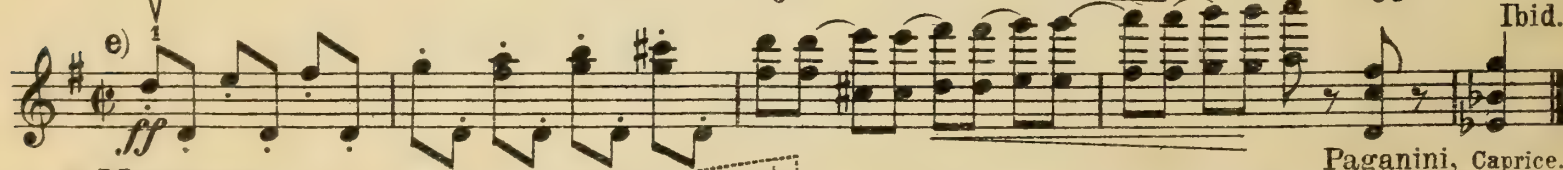
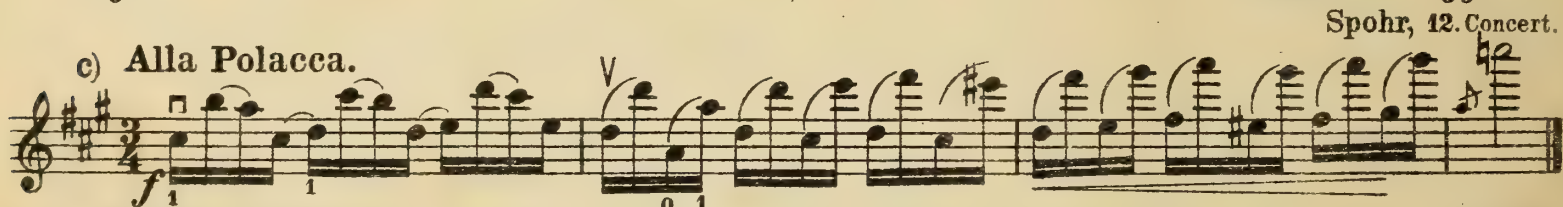
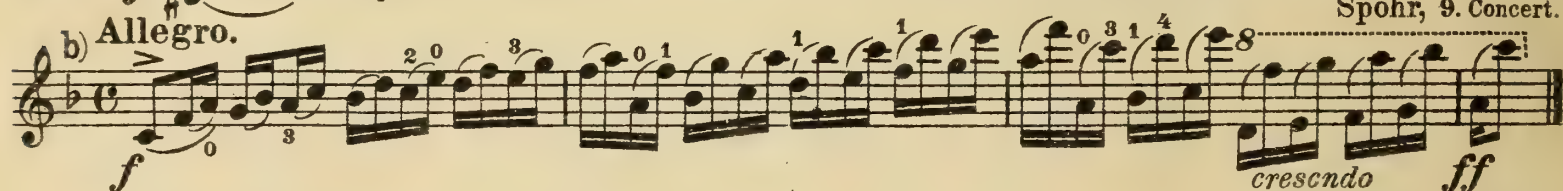
III. u. II.



Beispiele aus Werken
verschiedener Autoren.

Examples from the works of
various authors.

263 Allegro moderato.



22-3

56-5

71-7

102-2

